Tomo XI

Marcelo Bianchi Bustos - Zulma Prina
(Compiladores)

LA MUJER EN LOS CUENTOS CLÁSICOS INFANTILES

Marcelo Bianchi Bustos
Hugo del Barrio
Sylvia Puentes de Oyenard
Zulma Prina
Alicia Origgi

Prólogo de Olga Fernández Latour de Botas

Editorial AALIJ

Serie Ensayos DIGITALES

Marcelo Bianchi Bustos - Zulma Prina
(compiladores)

LA MUJER EN LOS CUENTOS CLÁSICOS INFANTILES

Marcelo Bianchi Bustos
Hugo del Barrio
Sylvia Puentes de Oyenard
Zulma Prina
Alicia Origgi

Prólogo de Olga Fernández Latour de Botas

ACADEMIA DE LITERATURA Infantil y Juvenil
Asociación Civil

Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil
La mujer en los cuentos clásicos infantiles / compilación de Marcelo Bianchi Bustos ; Zulma Esther Prina ; prólogo de Olga Latour de Bota. - 1a ed volumen combinado. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial AALIJ, 2022.
Libro digital, PDF - (Ensayos / Marcelo Bianchi Bustos)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-48376-1-5

1. Ensayo Literario. 2. Literatura Infantil y Juvenil Argentina. I. Bianchi Bustos, Marcelo, comp. II. Prina, Zulma Esther, comp. III. Latour de Bota, Olga, prolog. IV. Título.
CDD 809.89282

Autores: ©Marcelo Bianchi Bustos ©Hugo del Barrio ©Sylvia Puentes de Oyenard ©Zulma Prina ©Alicia Origgi

Comité de Referato
Dra. Honoria Zelaya de Nader – Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino
Dra. Carolina Ramallo – Universidad de Buenos Aires
Dra. Angélica Rodríguez Ortiz – Universidad de Manizales, Colombia
Dr. Carlos Rubio Torres – Universidad de Costa Rica
Comisión de lectura
Lic. María Julia Druille – Prof. Mari Betty Pereyra – Esp. Graciela Pellizzari

©Diseño y Maquetación de María Fernanda Macimiani
https://mariafernandamacimiani.com.ar/

Colección Ensayos DIGITALES

Tomo XI - Editorial AALIJ

Publicado en formato digital en junio de 2022

Web Oficial de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil A.L.I.J.

https://academiaargentinadelij.org/

Revista Digital de A.L.I.J. "MIRADAS Y VOCES DE LA LIJ"

https://academiaargentinadelij.org/miradas-y-voces-de-la-lij/

ÍNDICE

Prólogo, Olga Fernández Latour de Botas.	.7
CV de los autores.	.13
Entre Cenicienta y la moza tejedora. La mujer en los cuentos infantiles, Sylvia Puentes de Oyenard.	.17
La mujer que bautizó a los cuentos de hadas, Hugo del Barrio.	.97
La Bella Durmiente o la Amada Inmóvil, Alicia Origgi.	.111
Desde el contar, narrar, fablar hasta nuestros días. Blancanieves: “la niña de nieve”, Zulma Prina.	.125
Caperucita Roja en los cuentos y poemas de inicios del siglo XX, Marcelo Bianchi Bustos.	.147
Referencias bibliográficas.	.169
Acerca de esta colección.	.172

PRÓLOGO

Dra. Olga Elena Fernández Latour de Botas
Academia Argentina de Letras
Academia Nacional de la Historia

Es para mí muy grata la oportunidad de unirme, con un Prólogo, a los distinguidos autores de este excelente libro, para celebrar su aparición.

El interés por estudiar los cuentos tradicionales, las ideas de analizarlos sistemáticamente, de compararlos, de clasificarlos, y no sólo el deseo de disfrutarlos y de compartirlos, aparece en Occidente, con toda su fuerza, tras la edición de los "*Cuentos de los niños y del hogar*" publicados por los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm a principios del siglo XIX (Kinder undHausmärchen, Berlin, 1812) y se incrementa, lo que es notable, con la aparición de Mitologías germánica (Deutsche Mythologie, Berlin, 1835) que Jacob Grimm había de publicar más de veinte años después. En efecto, es esa obra la que elige como antecedente para su creación del vocablo "Folk-Lore" el anticuario británico William Johns Thoms en la famosa carta del 22 de agosto de 1846 al editor del semanario londinense "*The Athenaeum, journal of english and foreign literatura, science and the fine arts*".

A partir de allí, las investigaciones sistemáticas sobre mito, leyenda y cuento populares comenzaron a ocupar lugares señalados en la Filología universal y produjeron obras fundamentales basadas en la recopilación in situ de fenómenos de carácter local para cumplir así el destino de universalidad y localización que es constante en el hecho folklórico. De este modo aparece, en Finlandia, el Kalevala o

Poema de la tierra de Kaleva, padre mitológico de los héroes, que fue recopilado por el finlandés Elías Lönnrot a partir de miles de versos tradicionales recogidos de la oralidad. Su connacional de lengua germana, Julius Krohn , fue quien formuló a partir del Kalevala, los primeros trabajos del "método histórico-geográfico" aplicable, especialmente, a las especies narrativas del folklore y, muerto Julius en un accidente a los 53 años de edad, el llamado "método folklórico" fue retomado y profundizado por su hijo Kaarle quien realizó trabajos de investigación de campo y publicó varias obras filológicas, entre ellas la que puede titularse en español "*El método de trabajo folklorístico*" (Die folkloristische Arbeitsmethode (Kaarle Krohn. Oslo 1926).

Un discípulo de Julius Krohn y luego de su hijo Kaarle, el finés Antti Aarne - se ha supuesto que inspirado por la obra del estudioso eslavo Aleksandr Afanasiev "*Cuentos populares rusos*", cuyo primer tomo había aparecido en 1855- elaboró el "*Índice de tipos de cuentos folklóricos*" publicado inicialmente en 1910. Más tarde, en 1928, el folklorista estadounidense Stith Thompson tradujo al inglés el sistema de clasificación de Aarne para posteriormente ampliarlo, y en una segunda extensión del catálogo de Aarne (1961), crear el sistema AT-número (también llamado sistema AaTh) aún usado hoy en día. El sistema de clasificación AT ha sido recientemente

ampliado, en 2004, por Hans-Jörg Uther (Aarne-Thompson-Uther o sistema ATU).

Aunque generalmente adoptado por los medios académicos, el sistema Aarne-Thompson fue criticado por otros folkloristas, especialmente el ruso Vladímir Propp (*Morfología del cuento, primera edición en ruso 1928*, primera en inglés 1958, en español Akal, Madrid, 1998). Este estudioso, analizando la estructura de los cuentos, creó su propia clasificación, conocida como las funciones de Propp las que consisten en una serie de elementos recurrentes que satisfacen necesidades dentro de la narración. Propp definió 31 funciones en cuyos enunciados nunca se advierte si el "héroe" es masculino o femenino.

Entre nosotros ha habido grandes figuras orientadoras en los estudios de la narrativa folklórica en prosa, como el profesor Bruno Cayetano Jacovella, la doctora Berta Elena Vidal de Battini, el doctor Augusto Raúl Cortazar, la brillante discípula de esos maestros, profesora Susana Chertudi de Nardi, y muchos otros recopiladores del folklore integral que también lo hicieron. Por fin, en este panorama de fuentes tan sintéticamente expuesto, debemos mencionar la existencia, en la literatura argentina de autor conocido y extracción libresca, valiosas proyecciones artísticas del material tradicional.

Pues bien, la obra que nos ocupa - referida a lo que desde su título se enuncia como "*La mujer en los*

cuentos clásicos infantiles"- toma en consideración a las narraciones populares tradicionales en la cultura de Occidente (y no podemos dejar de pensar en el poder revelador que tendría una extensión de esta mirada a las colecciones orientales). Se coloca, pues, frente a una problemática de indudable contemporaneidad, cuya ausencia es evidente entre los intereses prioritarios de las distintas clasificaciones antes mencionadas: el papel del sexo femenino en la sociedad a través de tiempos y espacios. Y pone el acento en un segmento de la literatura cuya influencia es fundamental en la formación del pensamiento infantil: los cuentos populares transmitidos por tradición oral.

Cinco autores han sumado sus textos para configurar la obra. Según un orden alfabético por apellidos nombraremos a Marcelo Bianchi Bustos, Hugo del Barrio, Sylvia Puentes de Oyenard, Zulma Prina y Alicia Origgi. Hay entre ellos docentes de nivel superior y universitario, investigadores de la Literatura y del Teatro, y no faltan poetas, ensayistas y profesores, incluso, de música y danzas tradicionales.

Los títulos de los capítulos son altamente prometedores. Cambia aquí el orden de los autores y así aparecen Sylvia Puentes de Oyenard, con "*Entre Cenicienta y la moza tejedora. La mujer en los cuentos infantiles*", Hugo del Barrio con "*La mujer que bautizó a los cuentos de hadas*", Alicia Origgi

con "*La Bella Durmiente o la Amada Inmóvil*", Zulma Prina con "*Desde el contar, narrar, fablar hasta nuestros días. Blancanieves: 'la niña de nieve'* " y Marcelo Bianchi Bustos con "*Caperucita Roja en los cuentos y poemas de inicios del siglo XX*". Detrás de estos títulos tan atractivos hay trabajos de notable seriedad, sustentados en conocimientos sólidos que no por su rigor han dejado de mantener viva la magia del tema general que los une: el estudio de los cuentos tradicionales infantiles y, en ellos, la presencia de la mujer

La lectura de este libro - "*La mujer en los cuentos clásicos infantiles*"- deja en claro que con él se alcanza a iluminar, en grado de excelencia, una perspectiva fundamental dentro de los intereses sociales de nuestro tiempo.

CV DE LOS AUTORES

Marcelo Bianchi Bustos
Hugo del Barrio
Sylvia Puentes de Oyenard
Zulma Prina
Alicia Origgi

MARCELO BIANCHI BUSTOS

Estudios Postdoctorales en la Universidad Nacional de Córdoba y Universidad Santo Tomás de Colombia. Doctor en Literatura Comparada, Especialista en Literatura Infantil y Juvenil, entre otras titulaciones. Vicepresidente de la Academia de Literatura Infantil y Juvenil de la Argentina y Director del Departamento de LIJ del Instituto Literario y Cultural Hispánico. Autor de numerosas publicaciones y de ponencias en eventos académicos de diversas partes del mundo. Obtuvo el Premio Hormiguita Viajera y el Diploma Nélida Norris del ILCH. Profesor del ISPEI, Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino y otras instituciones.

HUGO DEL BARRIO

Maestro, profesor en Letras, Licenciado en Enseñanza de la Lengua y la Literatura y Magister en Estudios avanzados en teatro especializado en dramaturgia. Profesor de las cátedras de Enseñanza de las prácticas del Lenguaje, en el profesorado de la Escuela Normal Superior Nº1 Pte. Roque Sáenz Peña de la Ciudad de Buenos Aires. Se formó en actuación con Néstor Raimondi y Osvaldo

Guidi, con quien fundó, en el año 2000, el Teatro Lo de Guidi. Se desempeña como director, actor, dramaturgo y docente de actuación.

ZULMA PRINA

Magíster en Literatura Infantil y Juvenil y en Análisis del Discurso. Profesora en Letras. Miembro de Número de la Academia de Literatura Infantil y Juvenil. Poeta y ensayista. Autora de numerosas publicaciones. Se desempeñó como docente en los niveles primario, secundario, terciario y universitario.

SYLVIA PUENTES DE OYENARD

Médica, escritora, ensayista y especialista en Literatura Infantil y Juvenil. Ha escrito más de setenta libros entre literarios y ensayísticos. Muchos de sus libros han sido aprobados en los programas curriculares del Consejo de Educación Inicial y Primaria de Uruguay. Presidente de la Academia Uruguaya de Literatura Infantil y Juvenil y de la Latinoamericana. Ha recibido numerosos premios, entre ellos el Alfonsina Storni a la poesía femenina.

ALICIA ORIGGI

Especialista en Procesos de Lectura y Escritura, Profesora de Enseñanza Secundaria, Normal y Especial en Letras y Licenciada en Letras. Profesora Adscripta al Seminario Permanente de Literatura Infantil-Juvenil de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A., que dirigió la Prof. Lidia Blanco desde 1992. Tiene a su cargo desde 2013 el Taller de Lectura y Escritura para la Escuela Primaria en la Carrera de Especialización en Procesos de Lectura y Escritura en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.

Entre Cenicienta y la moza tejedora
La mujer en los cuentos infantiles

Sylvia Puentes de Oyenard

RESEÑA HISTÓRICA DE LA POSICIÓN DE LA MUJER EN LA SOCIEDAD

¿Por qué importa este tema para la infancia? Precisamente, porque la literatura ofrece modelos de identificación y así como el niño puede simpatizar con algunos personajes, odiar a otros, hacer su catarsis y proyectar temores, también encuentra modelos con respecto al sexo. En las sociedades patriarcales la mujer es reflejo de épocas en que los hombres administraban el mundo y ellas esperaban pasivamente el regreso del conductor familiar. Pero muchas veces se olvida que ellas fueron las recolectoras de productos agrícolas, las que descubrieron técnicas para preparar y conservar alimentos y las que intentaron curaciones con diversas hierbas que, sintetizadas, han dado fundamento a la medicina moderna. La mujer, desde el principio de los tiempos, cuidó a los hijos, los arrulló, les trasmitió los conceptos elementales de la convivencia grupal y desarrolló una representación simbólica que fue la base de nuestra evolución como seres que piensan y utilizan el lenguaje como forma válida de comunicación.

Pero la mujer no tuvo acceso al arte, la ciencia o la vida pública. Hay casos aislados y que, por lo tanto, han trascendido sin desmedro de sus valores. Como latinoamericanos pensamos en una sor Juana Inés de la Cruz, pero no debemos olvidar que Jenofonte, quinientos años antes de Cristo describía a la casada ideal como a la mujer educada para "que viera, oyera y preguntara lo menos posible".

Y ¿acaso en los albores de nuestra independencia no se usaban los "branks" en Inglaterra para castigar, con ese instrumento de tortura, a las mujeres "que hablaban demasiado"? Durante la Revolución Francesa, Olimpia de Gouges (1794) proclama Los Derechos de la Mujer pero, sin embargo, los que lograron difusión —y correspondiente aprobación— fueron los Derechos del Hombre y el Ciudadano, y solo en el siglo XX se obtiene paulatinamente la equiparación de derechos cívicos y civiles entre hombres y mujeres.

Hablar de figuras femeninas implica una referencia a arquetipos que han convivido con la sociedad por milenios.

LA IDENTIDAD NO SE COMPRA, SE TRASMITE

Salvo las diferencias de fenotipos, talentos y virtudes, hombres y mujeres nacemos iguales, pero la discriminación existe desde el génesis y se perpetúa. Por eso la vivencia de cada mujer en relación a su imagen ha sido de sumisión, de reconocimiento de límites. Límites impuestos por una sociedad donde varón es sinónimo de fuerza y mujer de inercia, o lo que es igual, hombre/ dominador, mujer/ dominada.

La conciencia social introdujo algunos cambios, pero aunque la violencia física se sanciona penalmente igual existe ya sea en forma manifiesta o de alternativa. Son las agresiones subliminales, que incluso se proyectan a través de la educación, y duplican los ámbitos de poder fomentando la discriminación de los géneros. Nuestra labor será describir someramente esos patrones que se han trasmitido por medio de la oralidad, el folclore y la literatura.

Algunos libros nos permitirán advertir que las protagonistas femeninas son símbolos de valores tradicionales como la mansedumbre y la

sumisión y en otros —los menos— prototipos de infracción y ruptura.

MUJER ANCESTRAL VS. MUJER TRANSGRESORA

Liliana Mizrahi las ha ubicado en los parámetros de mujer ancestral y transgresora.

La mujer ancestral está fija en el tiempo, cristalizada en su identidad. Ni se cuestiona ni se busca, sólo necesita desarrollarse en los moldes que le gestaron con anterioridad.

La mujer transgresora, en cambio, busca redefinirse, actúa, lucha, se rebela. "Es el resultado de la ancestral en crisis", precisamente porque pone en crisis los valores que fueron aceptados en forma pasiva.

Una permanece en la esfera de lo que fue, la otra en el devenir que se construye.

Mujer ancestral y transgresora son nuestro pasado y nuestro futuro, necesarias para conjugar la identidad. Somos nosotras y nuestra imagen. Conocerlas a través de algunos libros para niños y jóvenes será ir al encuentro de arquetipos que nos legaron la historia, la cultura, el poder y la política. El tema adquiere vital

importancia desde el momento que el protagonista niño asume el papel del doble del lector permitiéndole una rápida identificación.

En el siglo XX ha habido una reacomodación de la mujer en diversos campos, pero aún cuando en nuestro país (Uruguay), los derechos cívicos y civiles son igualitarios para uno y otro sexo desde 1946, fue necesario un Proyecto de Ley que, sancionado en 1989, exigiera *"Igualdad de oportunidades y de trato para ambos sexos en materia laboral"*, cuya autoría corresponde a la Dra. Raquel Macedo de Sheppard.

MODELOS FEMENINOS EN LA LITERATURA INFANTIL

Apasionante tema que sólo es útil a una introducción para entender algunos de los Modelos femeninos que ofrece la Literatura Infantil y que Judith Stevenson estudió en EE.UU. (publicado por University of Chicago Press en 1976) sobre las diferentes ocupaciones de hombres y mujeres en los libros infantiles (se descartaron cuentos tradicionales, religiosos y de culturas foráneas, sólo se consideraron los libros norteamericanos) correspondientes a dos períodos:

- 1930-1938 (época de depresión, previa a la Segunda Guerra Mundial), en esos libros había 169 ocupaciones para el hombre y 30 ocupaciones para la mujer.
- 1963-1973 (momento en que la mujer ingresa con fuerza en el mercado laboral) encontró: 150 ocupaciones para el hombre y 39 ocupaciones para la mujer.

Advirtió también que disminuían los trabajos manuales y aumentaban los técnicos, pero además de la escasa repercusión de la realidad en la Literatura Infantil sobre la situación de la mujer, en las páginas ellas mantenían papeles completamente secundarios y tradicionales con respecto al hombre. El trabajo de Stevenson es interesante y se puede analizar en forma completa en la revista Parapara Nº 2, 1980. Sólo nos interesa destacar el desfasaje entre la realidad y la Literatura Infantil que se ofrecía a los niños de ese momento y se mantiene en altos porcentajes de la biblio-grafía. Por otro lado este hecho puede convertirse en limitación a las aspiraciones femeninas, porque no refleja con exactitud la posición de la mujer.

DE LA FÁBULA AL CUENTO TRADICIONAL

Las fábulas y la cultura oriental, fuente de nuestra literatura, ofrecen buenos ejemplos de la posición de la mujer que, si recordamos, en el *Hitopadesa* comen por dos, tienen ingenio por cuatro, malicia como seis y pasiones como ocho.

"*Doña Truhana*", en la versión de Juan Manuel —s. XIV— nos introduce en el concepto de mujer ambiciosa, ignorante, poco práctica, ilusa. La olla de miel que lleva en la cabeza motiva que su deseo de evadir la situación real se concrete; podrá conquistar distintas posiciones, verse rodeada de respeto y familiares, pero sólo se mueve en el plano de una fantasía diurna y la realidad golpea destruyendo el bien. Los actantes de otras versiones también nos remiten a la crisis entre lo real y lo imaginado. En cada una de estas fábulas la mujer es símbolo de ineficacia; desea escapar de su situación, pero solo asume riesgos en un plano intelectual. Ser es una elección que implica dolor, que incluye cambios. Para ser hay que crecer, pero estas protagonistas ceden pasivamente a su conflicto y eligen soñar a vivir. "*Las mujeres que aprenden a pensar con lucidez ya no esperan*", ha expresado Mizrahi.

Los cuentos tradicionales son una vertiente muy rica en ejemplos, al punto que D'Ascia

(1971) estudiando la obra de los hermanos Grimm encuentra que el 80% de los personajes negativos son mujeres. Lo atrayente es que esos cuentos solo encontraron en los alemanes a sus recopiladores, no tienen autor reconocido, son productos anónimos y colectivos forjados por el pueblo de acuerdo con la realidad circundante.

Podríamos analizar varios casos, pero nos remitiremos a dos cuentos: "*Cenicienta*" y "*Caperucita Roja*", cuyo estudio profundizaremos en los respectivos capítulos. La primera con una trayectoria milenaria que, en la versión de Basile, es el actante que mata a su madrastra y merece la degradación que sufre. Pero en la obra de Perrault es una figura anodina. Su bondad motiva el desprecio de la madre sustituta, pero representa una moral naive: triunfa porque la situación es injusta, pero no hace acto alguno para modificarla. Solo progresa porque la madrina le ofrece beneficios, incluso el final está de acuerdo con el planteo narrativo cuando perdona a sus hermanastras. No por azar Perrault aclara en su moraleja final que de nada sirven dones y virtudes "*si para valorarlos no tenéis madrinas o padrinos*".

La versión de los Grimm, con muchos puntos en común con la del napolitano Basile, presenta

otro papel para Cenicienta. La madre moribunda le dice: *"Sé buena y piadosa; así te ayudará siempre Dios y yo desde el cielo te cuidaré y estaré contigo"*. Con el cumplimiento de los requisitos llegan los beneficios, pero hay participación de Cenicienta, desde el momento que solicita la rama y vestidos adecuados para la fiesta.

Haber cumplido con los rituales de la muerte (llorar, rezar) le da protección posterior y la madre, transformada en árbol mágico, se convierte en la ayudante de ultratumba, función bien descripta por Propp. Solo en este caso creemos que Cenicienta cumple el completo desenvolvimiento de su personalidad, aunque pasiva o activa, el objetivo es idéntico: "casarse bien".

El otro cuento tradicional que hemos seleccionado por su representatividad es *"Caperucita Roja"*. La versión de Perrault (1697) que finaliza en forma trágica con la muerte de la niña, tiene un doble mérito: ser la primera forma escrita del cuento que vivía en la oralidad y la de hacer una alusión directa a la complacencia sexual de la niña que se introduce en la cama del lobo:

"Caperucita Roja se desnudó y fue a meterse a la cama." (Ed. Anaya)

Otro tanto sucede con la versión de Lydia Very (Boston, 1863) en la que hay elementos del escritor francés y la recopilación alemana, pero que en este pasaje dice textualmente:

> *"Take off your clothes, my darling,*
> *upon the bed come lie,*
> *when you are here beside me,*
> *I'll be better by and by.*
> *Red Riding Hood obeyed her*
> *and got upon the bed."*

Y en *Ternura* Gabriela Mistral afirma: "*Caperucita cede al reclamo de amor*".

Dentro del espectro de recreaciones que hemos investigado sobre identidad de asuntos y motivos, hay variedad de aspectos, pero en ninguno se expresa, como en los textos señalados, la actitud de Caperucita de entrar a la cama. Actitud que también se evidencia en las ilustraciones de Doré y fotografías de Sarah Moon para la versión de Perrault que, en este último caso, mereció el Premio de la Feria de Bologna en edición franco-suiza. El paratexto de Moon es explícito también al mostrar un espejo-himen quebrado y una cama con las sábanas desarregladas. Hemos estudiado distintas

versiones que van de la recreación al humor, pero en ninguna la mención a la complacencia de Caperucita es tan precisa como en Perrault, Very y Mistral.

DOS MUJERES, DOS ACTITUDES, UN DESTINO

Andersen ofrece un rico acervo de figuras femeninas, donde en dos son perfectas heroínas: *"La Reina de las Nieves*" y *"Siete Cuervos"*, pero detengámonos en *"La sirenita"* y *"La pequeña vendedora de fósforos"*. Son textos que tienen a la mujer en un papel protagónico, el joven príncipe solo actúa a través de la princesa del agua y en la cerillera el padre no aparece, es solo una amenaza de castigo físico si no vende su mercancía. Recordemos brevemente los argumentos.

En una familia de sirenas, rey viudo con seis hijas, la abuela lleva la conducción del hogar. Cada niña tiene una parcela de jardín con lo que atesora y la más joven posee la estatua de mármol de un joven al que venera. Al cumplir quince años las princesas podían subir a la superficie del mar y observar las maravillas del

mundo, las que describían a su regreso. Cuando asciende la pequeña no tiene ojos más que para un apuesto príncipe que celebra su cumpleaños en un barco, pero se desencadena una tempestad, la nave zozobra y el joven está por morir.

La sirena, con un gesto inusual en su especie que atrae para la muerte, lo rescata después de grandes esfuerzos y lo deja en la orilla, justo en el momento en que parecen otras muchachas en una de las cuales el joven cree ver su salvadora. La princesa se aleja, pero cada día que pasa está más enamorada del príncipe. Por su abuela conoce que los hombres, que tienen vida breve, pueden ser inmortales, pero las sirenas, que viven trescientos años no lo logran, salvo que un humano las ame más que a nada en el mundo y les jure fidelidad. La sirena resuelve conquistar a su amado y hace pacto con una bruja que le pide su prodigiosa voz a cambio de dos piernas que la desgarrarán de dolor en cada paso. El príncipe la encuentra y se convierte en su amiga ideal, aunque no pueda conversar. La sirena se ilusiona, pero aparece la chica de la playa a la que el príncipe reconoce y decide casarse con ella. Sus hermanas quieren salvarla y le traen un cuchillo que les ha dado la bruja para que mate

al joven, pero ella no lo hace y se echa al mar transformándose en espuma. Ahora depende de extrañas fuerzas, vivirá trescientos años y, si hace buenas obras, podrá lograr el alma inmortal y llegará hasta el mismo Dios. Por supuesto que esta es la versión de Andersen, no la de Walt Disney que distorsiona los acontecimientos.

La historia de la vendedora de fósforos, que se inició al contemplar unos grabados que le enviaron al escritor, es bien conocida. Una niña sale a vender su mercancía en una helada noche de fin de año. Teme regresar a su casa y se entretiene en un portal encendiendo las cerillas que le proporcionan distintas imágenes: un fuego, una mesa con alimentos y un pavo juguetón y un árbol de navidad. Tres momentos, tres visiones y la abuela que aparece más real que nunca y a la que le pide que la lleve con ella.

Para Clarissa Pinkola (*Mujeres que corren con lobos*) hay tres clases de fantasía: la que promueve el ensueño y da placer, la que es punto de partida para una acción, como en "*La sirenita*" y la que paraliza como a la pequeña vendedora que no hace nada para revertir la situación. A veces la fantasía es la muerte, otras el alcohol, el sexo o la droga, en este caso la abuela es "la morfina definitiva". Es curioso –

afirma- que haya un árbol de navidad que es la evolución de un símbolo precristiano de vida eterna y que el mágico número tres no anuncie un hecho nuevo. Pero acá "la fantasía desborda la acción" y la niña entra en el sueño del entumecimiento resguardada por su abuela.

Pinkola agrega:

"Incluso en el caso de un final tan doloroso como el de vendedora de fósforos, queda un rayo de luz. Cuando transcurre el suficiente tiempo y se produce el suficiente malestar y la suficiente presión, la Mujer Salvaje de la psique arrojará nueva vida a la muerte de la mujer y le ofrecerá la oportunidad de emprender una vez más una acción en su propio beneficio. Tal como podemos deducir del sufrimiento que todo ello entraña, es mucho mejor sanar la propia afición a las fantasías que esperar, deseando y confiando en resucitar de entre los muertos."

En los dos cuentos la madre está ausente, las abuelas son dadoras de afecto, los padres solo son mencionados y las protagonistas pierden algo. En la fosforerita son las zapatillas de su madre las extraviadas y en la sirenita su prodigiosa voz que era útil para comunicarse y seducir (la bruja le corta la lengua a cambio de las piernas), sus hermanas pierden el cabello (a cambio del cuchillo que habría de matar al

príncipe para que la sirenita recuperara su forma primitiva). Esto nos lleva a advertir que la vendedora está sola, abandonada física y moralmente, la sirena, en cambio, tiene una familia que la sostiene.

Una historia transcurre en el agua, dadora de vida, elemento purificador y centro de energía, la otra tiene relación con el fuego, que puede devastar o ser imagen de Dios. Difieren las actitudes de las protagonistas: la sirenita lucha por quien ama y muere como una opción, la fosforera se deja morir. La moralina es explícita en las hijas del aire que deben hacer "buenas acciones" y comentan que si un niño es malo y desobediente cada lágrima "agregará un día a nuestro tiempo de prueba" y si todo sale bien: "*¡Dentro de trescientos años iremos volando hasta el reino de Dios!*" En la fosforera no hay mensaje ético.

El final es igual para las dos figuras: muerte y resurrección, la sirena se transforma y obtiene un pasaporte a la inmortalidad; la fosforera irá adonde no hay hambre ni miedo, "al lado de Dios".

LA NARRATIVA DEL SIGLO XX

Los nuevos modelos femeninos aportan con *Pippa Mediaslargas* de Astrid Lindgren una figura transgresora y autosuficiente. Pippa no tiene padres y posee "una maleta llena de monedas de oro". En ella haremos un alto, porque mucha más trascendencia que las libertades de Pippa, tiene la forma en que las logra: dinero, fuerza, pero esencialmente ausencia de culpabilidad para gozar de sus bienes.

En nuestra sociedad el dinero siempre ha tenido sexo y no es por azar, porque ha estado ligado a la ley, a la religión, a los patrones socioculturales. La subordinación de la mujer también ha sido económica y el origen de la sociedad patriarcal no está desligado de la relación con el dinero. Durante miles de años solo las mujeres públicas —las que vendían su sexo— obtenían y manejaban dinero. La contraposición era la mujer dependiente que recién va a modificarse con la revolución industrial y los cambios adecuados. El dinero es más que un medio, pues a través de él se ejerce poder, se presiona, se satisfacen venganzas, se logra consenso o disenso, se controla. Pero es importante usufructuarlo con placer, sin culpas, porque: *"la vergüenza y la culpa frente al dinero, más frecuente en las mujeres y ocasional en los*

hombres, condensa, encubre y expresa toda una gama de vivencias, pensamientos, deseos, temores y expectativas de orden sexual". (Clara Coria)

Pippa es capaz de gozar su poderío económico sin reservas ni angustias.

La independencia económica y parental nos regala un personaje capaz de decidir, pensar, actuar e imaginar con absoluta libertad y humor.

Konrad de Christine Nöstlinger es un libro de crítica a la sociedad consumista que nos ofrece a través de la Sra. Bartolotti a una mamá diferente. Una mamá aficionada a los cupones de pedido por correspondencia que había entrado en posesión de 10 calzoncillos de angora de talla enorme, un servicio de té de plástico para 24 personas, 144 cucharitas de té, una lámpara de noche con forma de molinillo turco, 9 máquinas budistas de oración y, entre otras cosas, una enorme lata de sardinas que llegó por equivocación y nos entrega un paralelismo entre dos personajes (hijo y madre) que quiebran los prototipos que tradicionalmente les corresponderían.

En *El destello de Hiroshima* de Toshi Moruki, donde la protagonista femenina asume todo el peso de la situación creada por una bomba atómica, creemos que el aporte testimonial de la

autora es responsable de la concordancia de los valores literarios con los humanos.

Adela Turin dirige en Italia la editorial *"A favor de las niñas"* en la que participan integrantes de un grupo feminista. Las publicaciones, comenzadas en 1976, han sido traducidas y difundidas en España por Editorial Lumen. La característica de esta colección es el tema que aborda: la condición de la mujer, la relación de pareja, la liberación femenina. La presentación de algunos títulos es de excelente calidad en textura, diseño, ilustraciones, papel, pero nos interesa reseñar algunos argumentos:

Una feliz catástrofe (Adela Turín y Nella Bosnia): Hace referencia a una familia constituida por un ratón que domina y la ratona al servicio de su dominación. Sobreviene la catástrofe —una inundación— y es, precisamente la protagonista femenina quien aporta la solución a través de original propuesta. A partir de ese momento la ratona comanda la situación, porque el "padre es puro bla, bla, bla". Se prestigia a la madre, pero se desvaloriza la figura paterna. No se deshace la relación marido-mujer, pero hay una inversión de los papeles.

Cañones y manzanas (Adela Turín y Sylvie Selling): Una reina y su séquito de mujeres, cansadas de la guerra y las ausencias de los hombres parten para formar una nueva cultura. Aisladas trabajan el campo, cultivan las artes y escriben: Consideraciones sobre las cien mortíferas guerras masculinas. Si bien hay incomprensión por parte de los hombres que no atienden necesidades básicas de afecto de las mujeres, estas hacen una separación radical y crean una sociedad atípica.

Nunca jamás (Adela Turín y Patricia Galli): Un rey busca marido para su hija, pero a esta no le convencen los que se le han propuesto, busca refugio en una bruja intelectual con la cual pasa a convivir. Viajan juntas, se ríen de quienes forman una familia y transmiten su feliz experiencia a otras mujeres.

Rosa caramelo (Adela Turín y Nella Bosnia): En el país de los elefantes los machos son libres y felices, las hembras, en cambio, viven en un predio cercado con vallas y para lograr belleza y aceptación deben comer anémonas y peonías y usar determinados adornos. Su piel, por la ingesta de flores, es tersa y rosada. Aseguran así su éxito para lograr marido.

Margarita es una elefanta que no cambia su aspecto exterior, aunque ingiera peonías y anémonas. Sus padres la asesoraron, pero no logra los objetivos que la sociedad le impone. Un día resuelve tirar los adornos, no comer más flores y desiste de tener "tipo" de hembra. Rompe las vallas y se junta con los machos, de los que no se diferencia y su ejemplo es seguido por otras elefantas. ¿Qué hay en este cuento? Un argumento que se está brindando a nuestros niños con bellísimas ilustraciones y un mensaje ambiguo. Primero hay estereotipos de las figuras masculinas y femeninas y luego un claro llamado a abandonar las características secundarias de uno de los sexos. Esta obra exige lectura y análisis antes de ofrecérsela a los niños.

La chaqueta remendada (Adela Turín y Ana Curti). En este caso el deseo de un hijo se convierte en solicitud y pacto con una bruja que entrega una chaqueta remendada que, usada por el hijo, lo convertiría en el mejor carpintero del reino. Pero nace una niña y la madre, agobiada por el oficio que apasiona a la hija, recurre otra vez a la bruja que le entrega un cuello que, unido a la chaqueta, brindará todos los caracteres exigidos a una mujer (paciencia, alegría, compasión, sensibilidad, simpatía). Pero

la madre lo vende y el cuello es cosido al traje de terciopelo del príncipe que adquiere los atributos femeninos. La niña y el noble se conocieron, pero ninguno quiere renunciar a lo que tenía y así "vivieron felices y dieron la vuelta al mundo".

Arturo y Clementina (Adela Turín y Nella Bosnia). La relación de pareja está representada por dos tortugas que se casan enamoradas, pero ella debe quedar confinada al hogar mientras el marido sale a su trabajo. Cada vez que Clementina intenta aprender algo para entretenerse Arturo no la considera capaz y así va trayéndole regalos que configuran 25 pisos de su caparazón. Una verdadera torre de ornamentos para una Clementina aburrida y con sentimientos de inferioridad que la llevan a disminuir su diálogo y comunicación. Pero aparecerá la dicha en pequeños paseos sin su caparazón hasta que lo deja todo y Arturo se sorprende a su regreso: ¡Clementina lo había dejado! "¡Era una verdadera ingrata!" "No le faltaba nada" ¿O sí? El cuento finaliza convocando a los lectores a que si encuentran una tortuga sin caparazón repitan "¡Clementina!" y, si contesta, seguro que es ella.

En este libro hay un mensaje de liberación femenina, una pareja que poco hace por no perder la comunicación, una mujer que se resigna, pero tampoco podemos decir que es una circunstancia inusual. El tema puede ser trabajado con los niños buscando qué aportes faltaron para que esa situación cambiara. Creemos que es el libro valioso de la colección, su lectura invita a reflexionar, además de ser un goce estético y en la Cátedra "Juana de Ibarbourou" la Prof. Alicia Langenhin hizo un original estudio comparativo entre este cuento y *Casa de Muñecas* de Ibsen.

Diferente es el caso de *Chocolate amargo* de Myriam Pressler con un excelente planteo de la problemática de una adolescente obesa y su despertar sexual. Otro enfoque hace Sir Gawain y la abominable dama, en la deliciosa edición de Altea, donde la mujer es presentada genéricamente desde un aspecto de su personalidad: "salirse con la suya".

En contraposición encontramos *El libro de los cerdos* de Anthony Browne, autor e ilustrador, que dimensiona la figura de la mujer agobiada por el peso de los trabajos del hogar y del suyo, hasta que decide marcharse y los hijos y el marido deben enfrentarse a la realidad de que

están solos y no tienen quien les sirva. El cuento tiene en las imágenes un paratexto interesantísimo donde los variados elementos de la casa –cuadros, interruptores, papel de las paredes, etc.- se van convirtiendo en cerdos hasta que todo cambia cuando la figura de la madre se proyecta en el umbral y todos deciden cambiar de vida sin estereotipar las tareas de uno y otro sexo.

EL ENCANTO DE UNA PASA

Jacqueline Balcells es una autora chilena, que estudió periodismo y vivió en París entre 1982-1986, donde comenzó a escribir sus primeros cuentos infantiles con reconocimiento internacional. Su obra es valiosa, diversa, original y plena de encanto. Dentro de sus títulos mencionamos *El niño que se fue en un árbol* (Editorial Andrés Bello, 1986), allí figura el cuento que nos interesa analizar: "*La pasa encantada*".

El tema es la explotación de una mujer ama de casa por sus hijos. La figura del hombre no aparece hasta el final ("no estaba casi nunca en la casa"), y lo hace sin protagonismo,

pasivamente. Se conforma con la desaparición de su mujer, aunque se angustie, y cuando los niños le cuentan acerca de la pasa se rehúsa a oír.

La mujer está dedicada a las tareas del hogar, a cuidar tres hijos "absolutamente insoportables" que la llevan a una transformación progresiva: se va achicando, se reduce hasta llegar a ser una pasa. Es una secuencia mágica, los niños en su egoísmo no lo advierten, pero sí sus compañeros que un día les preguntan: "¿Por qué ahora viene a buscarlos la abuelita?"

Los niños son ególatras y de mala conducta, sólo preocupados por sus intereses y beneficios. El primer rasgo de afecto que demuestran es guardar la pasa en una cajita, aunque cuando sienten hambre consideran que estará más segura lejos de ellos.

La figura de la madrastra tiene todas las características de aquellas de los cuentos tradicionales, especialmente cuando busca una pasa para su "queque" (torta) y quiere exactamente la pasa de "la cajita".

El lenguaje, aunque parezca desusado, "monstruos, truhanes", es directo y apela a la respuesta inmediata, a la emoción visceral.

El dolor de los niños se convierte en llanto y a través de esa purificación comienza un nuevo ciclo de transformación de la pasa encantada. Se invierte el círculo: los niños, que recibieron la vida de su madre ahora se la devuelven a través del afecto y ella retoma la forma de mujer joven y linda. "¡Mamáaaaaa!" gritaron. El padre reaparece ("no era tan malo como parecía") y la madrastra hace mutis ante el reencuentro de la familia que "*comió feliz y con mucho apetito ese nuevo queque sin una sola pasa*".

La nota de humor cierra el relato que concluye felizmente, pero en el que se advierte una clara explotación de la mujer por su esposo e hijos. La dominación, el sometimiento es otra de las formas de violencia contra la mujer. Ella se defiende con los cambios de su cuerpo. El tema es cotidiano (mujer atada a su casa, hijos indisciplinados, marido que trabaja afuera), las transformaciones aportan el elemento del relato maravilloso. Pero no hay mensaje que pueda interpretarse en forma errónea, los contenidos se asimilan con facilidad y promueven valores positivos, a diferencia de otros cuentos que también abordan el tema de la mujer.

UN BOLSO LLENO DE HIJOS

Una nota diferente en relación a la protagonista femenina y al tratamiento del crecimiento psicoemocional se encuentra en *El bolso amarillo* de Lygia Bojunga con ilustraciones de Araceli Sanz, (Austral Juvenil, 1988).

Raquel, la protagonista, tiene tres deseos: "crecer de una vez y dejar de ser niña"; "ser chico en vez de chica" y "escribir". Hay momentos en que un afán le inquieta más que otros, crece y la angustia.

En la perspectiva de Freud el deseo tiene un correlato: el fantasma, que es el lugar en que se representa la realización del deseo. Esos fantasmas pueden ser en primera instancia sueños diurnos, ensueños o ficciones conscientes; luego ensueños preconscientes y, por último, fantasías inconscientes que pueden originar sueños nocturnos. En el caso de Raquel son del primer tipo, por eso puede exponerlos con claridad y sortearlos con creatividad.

Con el paso del tiempo y las peripecias que vive junto a un bolso amarillo en el que guarda sus deseos, un paraguas, un imperdible y un gallo contestatario al que dio vida en su primera novela, la niña crece, ya no desea cambiar de sexo, pero mantiene su voluntad de escribir.

A pesar de la fantasía en la que se desarrolla la obra hay un profundo conocimiento de Lygya Bojunga de los procesos psicoemocionales de la mujer en su infancia.

Freud afirma que en los primeros años hay un *monismo sexual* en los dos sexos, la identificación se hace por el pene en el varón y por el clítoris en la niña, pero ambos ignoran la existencia de la vagina. Hacia los cuatro años ambos advierten la existencia del pene, la niña sentirá que "le falta algo", el varón pensará que se lo han cortado, lo que también podría sucederle a él. La niña creerá que ha sido castrada y deseará ser varón y el niño se sentirá superior que la mujer. Hasta la pubertad "masculino" traduce "fálico" y "femenino", "castrado".

Es necesario recordar que un *complejo* es la conjunción de pulsiones (impulsos primarios) que tropiezan con prohibiciones culturales. Castración significa "destrucción" de las glándulas genitales y los comportamientos correspondientes. En psicoanálisis sólo traduce la frustración de las posibilidades hedónicas representadas por el *ello* que es la energía libidinal, inconsciente. Si pensamos que el *yo* es el núcleo consciente, racional de la personalidad, el *super-yo* el centro represor, la función

inhibidora que controla al yo y al ello, la angustia será la resultante del juego de fuerzas entre el ello y el super-yo.

La angustia primaria surge del conflicto entre ello y realidad externa.

La angustia secundaria nace del conflicto entre ello y super-yo.

El super-yo puede favorecer las "sublimaciones" de los conflictos en actividades que la sociedad permite, por ejemplo, la escritura.

La angustia de castración es un fenómeno consciente, preedípico, portadora de consecuencias benefactoras para la sexualidad.

El complejo de castración es un fenómeno inconsciente, ligado al Edipo y fuente de angustia.

Dice Françoise Dolto que la angustia de castración obedece a tres factores:

1) descubrimiento de la diferencia fálica entre los sexos.

2) poder mágico atribuido a los adultos.

3) inferioridad general y verdadera frente a los adultos.

En 1) la situación es inmodificable; en 2) puede ser disociada por la razón; y, en 3) puede

negarse o superarse por adquisiciones culturales apreciables.

Pero si bien el complejo de castración en el niño señala que finaliza el complejo de Edipo, para la niña es el inicio de los deseos de tener un hijo del padre, que sería una forma de sustituir el pene que le falta.

Frente a los hechos la niña puede tomar tres actitudes: 1) tener la esperanza de que poseerá alguna vez un pene; 2) negar su castración; o 3) sentirse inferior a partir de una herida narcisista.

Este planteo es evidente en *El bolso amarillo* (págs. 18 y 19):

> *"—Raquel se inventa "un amigo", porque cree que es mejor ser hombre que ser mujer.*
>
> *—en la escuela cuando se elige un jefe, siempre es varón.*
>
> *—si quiere jugar al fútbol se ríen y le dice que es "cosa de chicos".*
>
> *—los varones, futuros jefes de familia, son estimulados a estudiar.*
>
> *—las mujeres, hasta para formar esa familia deben esperar a que ellos lo decidan."*
>
> *Y confirma:*
>
> *"Me parece espantoso haber nacido niña.*

> *"Mi hermano ni se molestó. ¿Por qué se habría de molestar? Le estaba diciendo que ser hombre es lo mejor."*

Pero también hay otras alusiones a la diferencia entre los sexos y a los papeles que se le asignan a cada uno, que el texto expone con agudeza.

Cuando entra en escena el bolso amarillo las cosas cambian para la protagonista:

> *"Era grande; tenía más tamaño de bolsa que de bolso. Pero a lo mejor era como yo: pensaba que no merece la pena ser pequeño"*. (pág. 32)
>
> *"Lo abrí despacito. Tenía mucho miedo de que no hubiera nada. Miré bien. No lo pude creer. Miré mejor."*
>
> ***"¡El bolso tiene siete hijos!"*** (pág. 34).

Incluso, entre los siete bolsillos, había uno como "complejo de acordeón. ¡Qué cantidad de cosas podía guardar en él!".

> *"Comencé a pensar en todo lo que iba a esconder en el bolso amarillo. ¡Caramba!, era como si fuera el patio de mi casa, con tantos escondites, que se cierran, que se estiran, se*

> *quedan pequeños, se hacen grandes. Y con una ventaja: lo podía llevar siempre al hombro, y el patio no."* (pág. 35). *"El bolso amarillo no tenía cierre. ¡Fíjate!"* (pág. 36).

Evidentemente la relación de Raquel con su madre no es buena desde el momento que sabe que nació "sin hacer falta" y "uno debe nacer solo cuando su madre lo desee". De acuerdo con algunos estudiosos encabezados por Freud la mujer se aparta de su madre por diversas razones, entre las que mencionamos por su directa relación con el planteo de esta obra: a) la niña siente celos de aquellos a los que su madre se brinda; b) en el momento del complejo de castración la hija siente desprecio por su madre y por la femineidad en forma genérica, porque es equivalente a castración; c) responsabiliza directamente a su madre por su falta de pene. Freud asegura que "la vinculación preedípica a la madre desempeña un papel esencial en el desarrollo de la niña".

El proceso normal de evolución de esa niña la empujará hacia el padre como una forma de rechazo hacia la madre y de reparación de su carencia a través de la fantasía de un hijo-pene. Por otra parte, Chasseguet opina que también la

creación tiene una connotación fálica y que es la idealización de la imagen del padre sería el motor para la génesis creadora.

De todas formas, el Dr. Bernard Muldworf (citado por Elena Gianini) afirma:

> *"No es la ausencia de falo lo que la mujer llora, es el segundo puesto en la producción social. Pero este segundo puesto en la producción social en vez de ser atribuido a su causa real, es decir, a la organización social, a la diferenciación del cuerpo social en clases antagónicas, se le atribuye a la naturaleza, a la biología, que no están en el origen del modo social de producción, sino al contrario están a partir de allí transformadas y orientadas."*

Crear es una forma de ser libres y en el caso aludido es un esfuerzo por lograr la identidad, aunque sobrevenga el conflicto que señalaba Simone de Beauvoir entre la condición humana y la vocación de mujer.

Damos al objeto bolso una trascendencia importante desde el momento que lo relacionamos con el aparato genital femenino. Las alusiones son claras: es grande, se achica, se

agranda, puede contener varios hijos (siete en este caso), transformarse en escondite, llevarlo siempre consigo, es bolso-receptáculo; es bolso-contenedor de la intimidad que incluye sueños y deseos, como aquel que recibe al óvulo, al embrión, al feto, al niño, al hombre.

"Una vagina no descubierta es una vagina negada", afirma Karen Horney y, para otros autores, es el primer órgano sexual investido libidinalmente.

Sin ahondar en tema que deben abordar los especialistas creemos que *El bolso amarillo* es un excelente libro que ofrece un acabado proceso de los cambios que experimenta una niña no sólo en su sexualidad, sino en la integración de su personalidad que le permite asumirse como mujer y como escritora.

"Crear supone una libertad total" asevera Ionesco y esta niña, cuyo ser femenino se convierte en centro de emociones representadas por el bolso y sus contenidos, nos pone ante un desarrollo emocional sano.

Entre la mujer ancestral que nos proporcionan los libros de lectura, algunas fábulas y cuentos tradicionales y la mujer transgresora que se advierte en títulos de la editorial "*A favor de las niñas*" y otras obras, podemos ubicar a la

protagonista de *El bolso amarillo* cuya sublimación intelectual representa la integración de sus impulsos libidinales con la sociedad. Con esta sociedad que nos pertenece y heredamos con sus posibilidades y limitaciones, en la que se han operado algunos cambios, pero no todos los que desearíamos, porque creemos que hombres y mujeres tienen necesidad de realizarse a través de una relación dialéctica en la que no haya vencidos ni vencedores, sino complementación y reciprocidad.

En el caso particular del libro de Lygia Bojunga, que seleccionamos cuidadosamente por el proceso creador, podríamos afirmar, con Françoise Dolto, que "la alegría creadora sigue al redescubrimiento de la libido genital nuevamente creadora".

LA MAGIA EN ALGUNAS VERSIONES DE "CENICIENTA"

Los cuentos infantiles, especialmente los tradicionales, están plenos de hechos prodigiosos, aunque los mismos se presenten de una manera realista que parece proyección de cada circunstancia. Quizás el primer nexo lo establece la magia de la fórmula "Había una vez..." que es lo mismo que decir: "En tiempos

remotos, cuando bastaba desear una cosa para que se cumpliera". Por ese conjuro el niño queda "prendido" a la narración, toma distancia y puede asumir con naturalidad el lenguaje simbólico que plantea cada cuento.

El niño que está acostumbrado a escuchar, leer o que le lean cuentos solicita la reiteración de los mismos, porque inconscientemente sabe que ese mecanismo le permite un ordenamiento de su mundo interior. Especialmente en el lapso de la "edad maravillosa o edad del cuento", que transcurre entre los tres y los siete años, donde por la conflictiva de su período edípico vive un caos y necesita, imperiosamente, propuestas que le permitan una forma de comprensión del mundo, aunque sea alegórica.

Cenicienta, en algunas de sus versiones, presenta aspectos interesantísimos a los que intentaremos un abordaje desde diferentes perspectivas. Tal vez la historia más conocida de este cuento es la que aportó Perrault y multiplicó receptores en la adaptación de Walt Disney, pero su argumento no tiene las posibilidades que nos brinda el texto popular alemán.

"*Cenicienta*" reconoce un origen oriental y una primera versión escrita en China, en el s. IX, aunque existen variantes mantenidas por la

tradición oral anteriores a esa fecha en las que, si bien no detectamos el cuento como tal, sí advertimos la reiteración de algunos motivos en relación al zapato que se pierde, al enterramiento de huesos (de la madre o de un animal, que se convierten en donantes de ultratumba), en la gratificación a la injusticia y sanción de la maldad, en el desenlace, por sólo citar algunos elementos.

En correspondencia con el acto de enterrar huesos, un cuento narra que una joven cuidaba un pez y cuando éste alcanza determinado tamaño y la madrastra descubre la atención que la niña le prodiga, lo mata y se lo come. La muchacha llora desconsoladamente y un sabio le indica el lugar en que deberá guardar los huesos y le asegura que le concederán todo lo que les pida. A partir de este momento la madre verdadera, convertida en ayudante de su hija, adopta diferentes formas para cumplir con los requerimientos.

En *Cachemira* el donante es una cabra, probablemente porque en India este animal es símbolo de lo no nacido, de la Madre del mundo, Prakriti, y sus colores rojo, blanco o negro, traducen cualidades primordiales. En

China la cabra es considerada animal benéfico y protector de ganadería y agricultura.

Un relato escocés del s. XVI, previo a los de Basile y Perrault, habla de una niña —Rashin Coatie— que tiene un ternero obsequiado por su madre natural. La madrastra lo descubre y hace matar, pero el ternerito muerto sugiere a la joven juntar su esqueleto y enterrarlo debajo de una piedra para que, de este modo, pueda lograr lo que anhela. Un día en que su madrastra no la deja ir a la iglesia porque no tiene ropa adecuada, el ternero se la proporciona. En el ámbito religioso conoce a un príncipe que se enamora de ella y en el tercer encuentro pierde una zapatilla con historia final bien conocida.

Es interesante mencionar el cuento de origen indio en el que la protagonista, la princesa Suvernadevi, estaba casada con el príncipe que la liberó del cautiverio de un dragón. Cierto día cae una de sus chinelas en un vivero y es encontrada por un pescador que la vende a un mercader que se la regala a un poderoso monarca que, de inmediato, ofrece recompensa a quien le lleve a la dueña de tan fino calzado. Después de diversas peripecias que incluyen magia, muerte y venganza, la princesa puede permanecer con su esposo.

Menéndez Pidal, al incluir el estudio de Cosquin *(Les contes indiens et l'Occident)* permite compartir la traducción que hace referencia a una princesa cuyo zapato cae al agua, lo traga un inmenso pez que, al ser pescado y regalado a un rajá, descubre para el mandatario la belleza de una prenda que le hará decir: —"La dueña de este zapato será mi reina".

En Chipre —de acuerdo con Santyves— se difundió una versión en la que dos hermanas planean la muerte de su madre la que, al darse cuenta, advierte a otra hija menor y le aconseja la conducta a seguir. Cumplido el asesinato la más joven de las tres hermanas junta los huesos en una vasija y los ahuma durante 40 días y 40 noches. Su constancia y amor filial son gratificados cuando, al abrir el recipiente, descubre que el contenido se transformó en oro y diamantes, material luminoso, perfecto, incorruptible y fácilmente asimilable al espíritu de la joven.

Basile en el *Pentamerón* (1636) —6º relato del primer día— brinda su versión de "*La gata Cenicienta*" que se convierte en el primer documento escrito del mundo occidental de una de las más conocidas narraciones infantiles. Pero, aún cuando el cuento que recogen más

tarde los Grimm tiene algunos puntos de contacto con el del napolitano, éste presenta características particulares, algunas de las cuales hemos soslayado en el capítulo "*La figura femenina en los cuentos infantiles*".

En *"La Gata Cenicienta"* no se habla de la madre natural, sino de dos madrastras y Zezolla —que así es el nombre de la protagonista— que asesina a la primera madre sustituta con la tapa de un baúl. Este hecho, poco frecuente en los cuentos de hadas, lo encontramos también en *"El enebro"* de las recopilaciones de los Grimm (Ed. Anaya, 1985) donde una madrastra mata a su hijo de idéntica manera, con otra similitud en lo que respecta a las versiones más antiguas relacionadas con los huesos: la hermana del niño los guarda, los entierra debajo del enebro y posteriormente el joven recupera la vida burlando el asesinato.

En la versión de Basile, después de la muerte de la primera madrastra el padre se casa con el aya (maestra de costura) en quien Zezolla confía. El tercer matrimonio trae aparejada la degradación de la adolescente que se convertirá en "la gata Cenicienta". Pasa "de los salones a la cocina, de sus aposentos a los fogones, de espléndidos vestidos de seda y oro a burdos delantales y del centro al asador", "del cetro a

los hierros". Las hermanastras son seis, por lo que es fácil multiplicar sus fechorías. En oportunidad de un viaje a Cerdeña su padre pregunta a todas qué desean y, mientras las hermanastras eligen adornos lujosos, Cenicienta pide tan solo que la paloma de las hadas (la que se le apareció el día del último casamiento de su padre) le envíe un obsequio. El regalo llega en forma de un dátil y elementos para cuidarlo (azada, balde y seda). La niña planta el fruto del árbol que los asirio-babilonios consideran sagrado y lo protege con esmero. Cuando necesita algo le dice: "Dátil de oro, / con la azada de oro te he removido, / con el balde de oro te he regado / con la tela te sequé / ¡Desnúdate y vísteme!", cuando regresa del baile, sólo cambia la última expresión: "¡Desnúdame y vístete!" (Traducción especial de Cristina Milián)

Entre Basile y los Grimm hay similitudes en el donante árbol, en el baile, en el encuentro con el príncipe y en la pérdida de la chinela, pero difieren en el inicio, en la precisión geográfica y en la persecución de la princesa. En Basile es un sirviente del rey el encargado de descubrir quién es la joven, pero ella lo burla una y otra vez entreteniéndolo al esparcir monedas de oro y luego joyas. En la tercera ocasión pierde el chanclo (calzado sobrepuesto al que va contra el pie), el mismo que el rey someterá a prueba hasta conseguir su anhelada pareja. Cuando el

rey unge a Cenicienta como soberana, las hermanastras, pálidas de envidia hacen mutis sigilosamente y confiesan: *"Loco es el que discute con las estrellas"*.

Perrault ofrece en 1697 la clásica versión de una Cenicienta pasiva a la que su madrina le concede los elementos necesarios para ir al baile y enamorar al príncipe. El final es feliz y las hermanastras no reciben castigo, sino el perdón de la heroína, que no fue degradada como en la narración de Basile, ni tampoco actuó como para hacerse merecedora de castigo.

> *Otros elementos prodigiosos, característicos de los cuentos fantásticos, son las transformaciones que se dan naturalmente: una calabaza en carroza y ratones en lacayos, para citar dos ejemplos. Pero creemos que la singularidad de mayor atractivo es el material con el que se confeccionó la chinela: cristal. Este detalle, así como el de las transformaciones cartesianas, son autoría de Perrault y sólo se advierten en la cuentística que parte de su modelo narrativo. Estos detalles nos hablan del estilo de un escritor de valía que incluyó este cuento en la edición que hizo pública en 1697: "Cenicienta", "Riquete el del copete" y*

"Pulgarcito" no figuran en el manuscrito de 1695.

En relación al calzado, Estrabón (Chevalier y Gheerbrand, 1991, atribuyen este cuento a Eliano, Roma, s. III) dio a conocer hace dos mil años un cuento en el que un águila toma en el pico una de las sandalias de la cortesana Rhodopis, y la deja caer frente al faraón que se maravilla ante la belleza del adorno y busca con desesperación a su dueña y se casa con ella. Por otra parte, y para demostrar que este cuento bien pudo nacer en India, Cosquin investigó la historia de Sodeva Bâi, quien también protagoniza la pérdida de un calzado, pero de forma distinta. Su padre le había regalado un par de chinelas ricamente confeccionadas y, durante un paseo, extravía la prenda ofreciéndose valiosa recompensa a quien la encuentre y devuelva. En este acervo cuentístico oriental el objeto bello despierta el deseo de posesión del hombre, el enamorado es un desconocido y el matrimonio sólo se prestigia por un elemento estético externo.

Una Cenicienta diferente es la que nos presenta Ambroise Bierce (EE.UU.), porque sucia y desaliñada se atreve a tener el pie

semejante al de la mujer que el joven idealizó, por lo que de inmediato ordena: *"Córtenle la cabeza y sigan buscando a mi hermosa princesa"*.

LOS MOTIVOS

En este somero recorrido por algunas versiones, de las que Cox ha tomado nota de 345, hay elementos comunes que nos permitirán un acercamiento a la identidad de asuntos y motivos, dejando de lado hechos circunstanciales, como si la prueba que la madrastra impone a Cenicienta es separar los granos o si, como asegura la tradición oriental, el trabajo consiste en hilar.

Se ha llamado intertextualidad a la comunión de caracteres que permiten la identificación de un cuento, haya sido la misma voluntaria o inconsciente. Esa similitud parte de la identidad de motivos.

Propp ha estudiado apasionadamente la estructura y relaciones de los cuentos maravillosos tradicionales rusos y, si bien encuentra secuencias y motivos que se reiteran y vinculan, no duda en afirmar estas premisas: *"Ningún tema de cuento maravilloso puede ser*

estudiado por sí mismo; y ningún motivo de cuento maravilloso puede ser estudiado prescindiendo de sus relaciones con el conjunto". Aclarado el punto y conscientes de la imposibilidad de estudiar aisladamente un motivo, los abordaremos a través de elementos que nos brindan algunas versiones de los cuentos tradicionales, en este caso "Cenicienta".

Ducrot y Todorov coinciden con Tomashevski para asegurar que estudiar el *motivo* es estudiar la unidad sintáctica más pequeña, que puede dividirse en estática y dinámica, según cambie o no la acción que describe.

Para Tomashevski: "Los motivos de una obra son heterogéneos. Una simple exposición de la fábula nos revela que ciertos motivos pueden omitirse sin que ello signifique destruir la sucesión de la narración, mientras que otros no pueden pasarse por alto sin alterar el vínculo de causalidad que une los acontecimientos. Los motivos que no pueden excluirse se llaman *asociados*; los que pueden dejarse de lado sin perturbar la sucesión cronológica y causal de los acontecimientos se llaman *motivos libres*."

Barthes llama a los motivos asociados, *funciones* y a los libres, *índices*. Pero no son libres porque pueden estar ausentes, sino porque

brindan informaciones sobre distintos aspectos del personaje, el ambiente, la atmósfera que se vive, por eso los denomina índices (indicadores). Las *funciones*, en cambio, *las subdivide en nudos y catálisis*, que en el primer caso son núcleos del relato y en el segundo actúan como eslabón entre los núcleos.

El motivo no debe confundirse con el *tema*. Motivo es la unidad mínima que casi siempre coincide con una palabra del texto, en cambio el tema designa una categoría semántica, que puede estar presente en la obra o en un conjunto de obras, por ej., el tema de la muerte. Se habla de *leitmotiv*, cuando se repite el motivo y de *tópico* si varios motivos configuran un cuadro estable que reaparece con asiduidad.

Si bien Propp ha creído más oportuna la palabra "función" —de vasta utilización en la actualidad— creemos que no debería desvalorizarse el vocablo "motivo", porque su extensión de la música a la literatura implica, como ha expresado Segre, que el motivo es: 1) unidad significativa de un texto; 2) elemento germinal; y, 3) elemento recurrente.

Freuzel en 1963 aludía, precisamente, al hecho de que, si bien un motivo no es el todo de una fábula, representa ya un elemento de contenido

y situación. En cuanto a la capacidad germinal, Trousson (1965) asevera que hay motivos que se decantan hasta convertirse en un tema y otros que se detienen en una etapa evolutiva.

Thompson, en *Motif-Index of Folk Literature,* insiste en que los elementos de los personajes, de la acción o la circunstancia darán como resultado singularidades capaces de remitir al texto, caracterizándolo.

Algunos motivos de "Cenicienta" presentan un interés particular, por ejemplo, el baile, el zapato, el árbol mágico, entre otros.

El baile presente en varias versiones, focaliza la atención del lector, porque pone de relieve una situación y un motivo: el encuentro de la pareja y la pérdida del zapato. En lo que nos es personal consideramos que la narración de Perrault en este pasaje es magistral.

En el texto del académico francés una lectura superficial —que hacemos con el preconcepto de audiciones o lecturas ancestrales— evoca tres bailes reales y cuatro descripciones. En primera instancia el cuento alude al baile real, luego es el espejo del mismo al ser comentado por las hermanastras; el próximo baile de la narración

(el segundo real) se convierte en el tercero y confunde con intencionalidad, porque es en esa circunstancia que ocurre la pérdida del zapato. La cuarta alusión al baile es otra imagen en espejo que, con sabiduría, ubica al lector en un hecho pasado, pues por un lado es una narración diegética —cuenta lo sucedido— y, por otro, complementa con algunas informaciones lo que aconteció después de la partida de Cenicienta. Estos detalles han permitido que Marc Soriano se expresara sobre la economía de medios, las astucias de la construcción y los hallazgos verbales de un cuentista que, como Perrault, alterna con habilidad la técnica de los lugares comunes con aquella que multiplica detalles concretos y precisiones históricas.

Para Cirlot el baile es un "rito rítmico", "un intento de modificar por el movimiento y la sacudida una situación estática". Aunque el concepto es general, se hace evidente que el encuentro de la pareja en el baile opera los cambios que se suceden. El motivo "baile" es cautivante en el sentido que pone en juego mecanismos que valorizan el lugar y la circunstancia de una acción trascendente para el cuento: el baile es el punto de encuentro del

sujeto (Cenicienta) con el objeto (príncipe con el que se casará). Es también centro de referencia del remitente (hada o donante de ultratumba) con el destinatario (príncipe), y sucede gracias a la acción del ayudante que triunfa sobre el oponente (madrastra).

El zapato: es atrayente por las connotaciones, pues sólo se adecua a una persona y aparece en forma reiterativa desde Estrabón a Dahl.

Si bien "Cenicienta" reconoce la primera forma escrita en China hemos visto un texto egipcio más antiguo y otros procedentes de India, donde el zapato es motivo importante.

La migración del cuento en un océano de cuentos hizo, quizás y sin quizás, que se agregaran otros detalles que enriquecieron la circunstancia, pero no variaron la línea de significación del objeto.

La fuente primaria se ubica en la cultura oriental, porque ella atribuye valor al pie pequeño y hay quienes omiten pensar en India, porque aducen que allí no se usaba calzado. Para Cosquin esta afirmación es falsa, pues múltiples testimonios avalan el uso de la prenda y su prestigio. Citamos el *Ramayana* en el pasaje

en que Bharata les explica a los súbditos que las chinelas de su hermano Rama son el símbolo del poder. Pero, además del texto en sánscrito, el propio cuento de "Cenicienta" podría remitirnos a una sociedad dividida en clases donde el calzado estaba reservado a las personas libres o pudientes (recordamos que en Roma sólo los esclavos andaban descalzos).

Al respecto, expresa Jean Servier: *"Andar calzado es tomar posesión de la tierra"*. El sociólogo no duda en recurrir a textos bíblicos en los que una sandalia puede ser símbolo del derecho de propiedad o documentar la trasmisión de un derecho (*Ruth*, por ejemplo). Una tradición rusa exigía que en la comida nupcial se doblara la servilleta de la novia en forma de cisne y, la del novio, como un zapato. En la iglesia la novia ponía el pie sobre un tapiz como signo de autoridad y, en la noche, descalzaba a su marido que tenía en un zapato, dinero y en el otro, una fusta.

En relación a otros aspectos del calzado hay un cuento beluchi en el que un joven encuentra el suyo con la suela hacia arriba y comprende que su padre lo desterrará. Un cuento budista relata el episodio de otro joven perseguido por emisarios del rey y, al mandarse hacer unos

zapatos con el taco en la punta, invierte sus huellas y evita la sentencia de muerte. En general se acepta que el zapato es símbolo de un viaje, por este o hacia otro mundo y hasta se ha relacionado el hecho de que se dejen en las fiestas tradicionales con un detenerse para esperar ayuda o un regalo sobrenatural.

¿Y por qué tantas versiones orientales en las que se jerarquiza el calzado? Quizás porque en el norte de China "zapato" se pronuncia de igual manera que "acuerdo recíproco", la dependencia es natural, cada calzado necesita su par, su complemento. Y no es ajeno que los psicoanalistas vinculen al pie con el falo y al zapato con el receptáculo genital femenino que lo contendrá. Por eso también se alude a la participación activa de Cenicienta que se pone ella misma el zapato.

La mutilación de los pies de las hermanastras no está presente en Perrault, pero sí en los Grimm y se ha establecido un nexo con un complejo de castración, con rasgos masculinos - pie grande - con sangre - menstruación - mancha que, por antítesis, nos lleva a pensar que es más pura la joven que se mantiene limpia.

Basile alude también a otra connotación del pie como soporte del cuerpo. El rey expresa: "*Si*

el cimiento es tan hermoso ¿cómo será la casa? (...) Yo os abrazo y aprieto y si no puedo llegar a la planta, adoro la raíz". Esa parte del cuerpo se transforma en objeto de amor, en punto de partida de sensaciones, pero también en una forma de poder que relacionamos con algunas comunidades orientales. El pie adquiere, entonces, el simbolismo de la llave, que abre y cierra, que anda o se detiene, que es símbolo de vida y también de purificación y responsabilidad.

Sobre la *forma en que se pierde el calzado* Cosquin describe *tres vías*: terrestre (la más frecuente), acuática y aérea (que sólo se aprecia con la sandalia de Rhodopis).

Pero más allá de la posición del calzado, el material con el que se confeccionó, la forma cómo se extravía o encuentra, el conocimiento previo o no de la pareja u otras aristas, estimamos en él un elemento sustancial, que hace al cuento y tiene valor triádico: para los freudianos será sexual; para Diel, el espíritu; y, para otros, signo de unión entre el cuerpo y la tierra. Pero para todos es imposible concebir a Cenicienta sin la pérdida de ese zapato al que Perrault sacó del estereotipo milenario a través

del cristal, privándonos, eso también es cierto, de significados profundos de otros elementos, como el del árbol mágico.

El árbol mágico: le atribuimos interés, porque en los cuentos de animales el donante de ultratumba estaba representado por un elemento óseo. En la obra de los Grimm, los huesos de la madre enterrada se metamorfosean por magia —plantación de una ramita— en el árbol dador de objetos necesarios a la protagonista para revertir su situación y pasar a un plano de mayor prestigio.

El árbol traduce uno de los símbolos más estudiados y que, según la ubicación geográfica, puede representar genuinamente a toda una sociedad: para los celtas será la encina, para los germanos el tilo, en India es la higuera y, si pensamos en dioses asociaremos inmediatamente el laurel con la figura de Apolo. Ese árbol que crece en forma vertical se ha representado también como eje del mundo y en el preciso caso de Cenicienta establece diversas relaciones entre las que señalamos el vínculo madre/ hija; madre/ padre a través de la hija; muerte/ vida; mundo invisible/ mundo visible;

magia/ realidad; seguridad/ angustia; cambio/ pasividad; femenino/ masculino.

El lugar en el que yace el cuerpo de la madre es elegido por la joven para plantar la rama de avellano, que no es cualquiera, sino la primera que tocó el sombrero de su padre. El enterramiento de huesos de animales tiene una larga historia en los pueblos cazadores que buscaban así, por ley de semejanza, caza abundante. Respecto al árbol que nace en una tumba el motivo es más reciente y no siempre asociado al anterior. Podríamos vincularlo a sociedades agrícolas primitivas en las que la inhumación de huesos buscaba asegurar la fertilidad del suelo. A través del llanto se hace presente el riego, el que nos induce a pensar en ritos y mitos asociados con intereses económicos. Algunas sociedades convocaban la lluvia a través de la danza y otras lo hacían por aspersión, como en este caso. El hecho de esparcir agua —lágrimas— es un procedimiento de magia simpática, lo semejante atrae lo semejante. Pero en esta oportunidad concreta llanto/ agua es también una forma de unión madre/ hija a través de un elemento que es principio de vida y fue nexo primario entre las

suyas, sin desmedro de que representa un instrumento de purificación ritual.

El árbol, en "*Cenicienta*" de los Grimm, trasciende la acción porque se convierte en auxiliar. Hadas y magos son los personajes más conocidos para realizar esta función, pero no los únicos que la realizan. En este caso el donante mágico es el árbol que representa a la madre muerta, por lo que se convierte en donante de ultratumba.

Vladimir Propp en *Edipo a la luz del folklore* atribuye prestigio al árbol, porque de alguna manera traduce que:

1) la madre sigue presente en la mente y el afecto de la hija, pero también conserva algo de su estructura humana, la ósea al menos;

2) la madre continúa viva en forma de vegetal; y,

3) la madre se convierte en benefactora de su hija desde una vida diferente.

En relación a las plegarias y el llanto, acción que la joven cumple tres veces por día junto a la tumba, podríamos asimilarlas con los rituales cristianos en sufragio del alma del difunto. Hay ocasiones en que, si estas acciones no se cumplen, el espíritu del fallecido no encuentra

paz o regresa para vengarse. Es imposible detenernos en el culto a los antepasados, solo buscamos señalar un nexo con los cuentos tradicionales, especialmente en este caso en que el muerto se transforma en una deidad cercana, que había prometido ayuda si la joven era "piadosa y buena". Si hay un muerto, y un culto al mismo, es indudable que surgirá su colaboración.

Es cierto que se han señalado distintos tipos de ayudantes que forman un conjunto con funcionalidad propia, pero podríamos reconocer algunas etapas en ese proceso, pues en primer lugar puede obtenerse ayuda en el propio rito de iniciación; luego podría ser por parte del chamán y, en etapas posteriores, estaría la obtención del ayudante a través del culto de los muertos. Estos ayudantes son sobrenaturales, porque quiebran las leyes naturales. Pueden ser considerados representantes de los ángeles y, para Propp, son seres zoomorfos, alados, y se transforman en el nexo entre los mundos.

¿Pero cómo se logra ese objeto encantado, que da cumplimiento a los deseos? Una forma sería a través del culto a los muertos, como hemos visto, y hasta podríamos hacer una clasificación que atendiera el lugar del que provienen. En este

caso es una rama que ha sido cortada de un árbol y podrá, por lo tanto, por magia simpatética dar vida, frutos, abundancia. Por otra parte, el avellano ha sido considerado de por sí un árbol mágico, utilizado por druidas y poetas para encantamientos, buscado por los brujos en el medioevo, y en la simbólica representa constancia, fidelidad y matrimonio.

El peral, árbol que aparece como segunda posibilidad de escondite para la princesa, sin perjuicio de otras interpretaciones, nos lleva a pensar en la forma del fruto que es similar a la del antro materno que contuvo a la joven, y al de ella misma que pronto será matriz apta para una nueva vida.

El árbol, crisol de símbolos en tradiciones cristianas y paganas, en relación al cuento que estudiamos es presencia natural y mítica, plena de connotaciones mágicas y afectivas. Su omisión en el texto priva al lector de un aporte fermental.

LAS AVES

En numerosísimas versiones de *"Cenicienta"* los animales cumplen papel de auxiliares

sobrenaturales ya sean pez, gato, caballo, ternero, vaca, pájaro u otro. Nos detendremos en las aves, nexo entre cielo y tierra, lo espiritual y lo terreno, el alma y la carne.

En la versión de Basile una paloma anuncia la posibilidad de ayuda cuando se acerca al balcón de la joven el día del tercer casamiento de su padre y le ofrece que, ante cualquier necesidad, acuda a "la paloma de las hadas de Cerdeña". Así recibe el dátil y los elementos para cuidarlo, pero todo lo demás depende de su participación, de su esmero, de la voluntad que tiene para cambiar una realidad que la acucia. Lo que quedaría por dilucidar es por qué se omiten referencias más precisas al castigo que merece Cenicienta por el asesinato de su madrastra. Si bien está dado por la degradación que sufre, no hay elementos de arrepentimiento por parte de ella, la humillación y relegamiento son consecuencia de la voluntad de la nueva madrastra.

El pájaro —animal con alas— en el simbolismo cristiano traduce "luz del sol de justicia, que ilumina siempre las inteligencias de los justos" (Cirlot). Las alas representan el pensamiento, el vuelo de la imaginación, el espíritu. En los cuentos populares las aves son

actantes frecuentes y, en general, cumplen el papel de ayudantes mágicos.

En el texto recopilado por los Grimm la presencia de las aves es relevante, tanto para el bien como para ejecutar un castigo, la simple enumeración de los hechos permite recordar su función cooperadora para:

- cuando la joven desea algo, el pajarillo satisface la petición;
- colaborar para que pueda cumplir con las pruebas impuestas por la madrastra, para separar las lentejas les dice: "las buenas en el pucherito, las malas en el buchito";
- ofrecer vestidos cada vez más lujosos;
- guardarlos cuando Cenicienta regresa de baile;
- estar presentes cuando ella se esconde en el palomar, porque si el mismo es morada de las aves ¿no la ayudarían ellas a ocultarse?;
- avisar al príncipe en dos oportunidades que lleva una falsa heroína;
- confirmar, luego, que lleva a la mujer que busca;

- asumir la responsabilidad del castigo ejecutando la acción de sacarle los ojos a las hermanastras.

Carmen Lyra, al hacer referencia en 1914 al poder de *"Cenicienta"* aseguraba que su belleza y sufrimiento la convertían en la primera santita mártir en el calendario infantil y que por ella derramó las primeras lágrimas que no respondían a un dolor físico. Insiste en el conmovedor detalle del árbol mágico y ubica a la protagonista junto a San Francisco de Asís, "hermano del lobo y de las tórtolas". Y reflexiona: "¿Las aves del cielo no acudían también a ella llenas de confianza, porque como aquel bienaventurado era limpia de corazón?"

LA VIGENCIA DE INTERESES SOCIALES Y ECONÓMICOS

La constante y fuerte presencia de ritos en los cuentos populares es claro índice de la antigüedad de sus orígenes, así como de su filiación en la realidad histórica. El hombre ha tenido necesidad de mantener vigentes algunas estructuras arcaicas que, como la magia, las transformaciones prodigiosas y los donantes, forman parte de un mundo simbólico que

garantiza una seguridad que no poseemos y necesitamos.

El niño también tiene necesidad de estos aportes que contribuyen a su completo e integral desarrollo sicoemocional.

El cuento es el gran comunicador de expectativas, frustraciones y posibles soluciones que hará que el niño comprenda en forma subliminal todo un legado de pautas socioculturales, así como una posibilidad de salida para los conflictos que enfrenta en su evolución.

Se ha dicho que el cuento surgió de las clases oprimidas, de los hombres esclavos, dependientes de la naturaleza o del hombre mismo, por eso conlleva más de un significado que a través de la fe, la esperanza y la seguridad permite el atisbo de un futuro mejor y la posibilidad de evadir la situación conflictiva.

Advertimos en "*Cenicienta*" esbozos de ritos de sociedades cazadoras y agrícolas, así como del culto a los antepasados. Es cierto que las ceremonias rituales han ido desapareciendo con la tecnificación, el hombre ya no es un ser que lucha *contra* la naturaleza, sino con ella poniendo a su servicio todos los conocimientos que la técnica le proporciona. El culto de los

muertos es, quizás, uno de los que ha mantenido mayor vigencia, aunque con variantes. Para Propp "el momento de separación del rito es también el comienzo de la historia del cuento maravilloso, mientras su sincretismo con el rito constituye su prehistoria".

El cuento se origina en la vida, pero la vida no se origina con el cuento y aunque manifieste vestigios de ritos, mitos y religiones, tampoco es el creador de los mismos.

En el caso particular de "*Cenicienta*" hay aportes insoslayables para el niño que van desde la sustitución de la madre natural por una adoptiva y la rivalidad fraterna al enfrentamiento con la sociedad y al logro de los objetivos deseados.

Con respecto a la estructura de la familia, conocemos bien su dinamismo de acuerdo con los cambios internos de los integrantes, de la sociedad y el devenir histórico. En "*Cenicienta*" el núcleo familiar primario está constituido por el padre, la madre moribunda y la hija; a la muerte de la madre se reestructura con padre, madrastra, Cenicienta y dos hermanastras que darán el hilo conductor para los celos fraternos y el desplazamiento de la protagonista a un plano de menor jerarquía. En relación a la escala social,

y aunque hay un orden de valores que preside un rey, el cuento no refleja la lucha entre clases sociales, ni sometimiento de unos a otros, salvo si consideramos que el príncipe tiene un papel decisivo al desear casarse con la dueña del zapato. Pero también consideramos los orígenes de la narración y el papel secundario de la mujer en casi todas las comunidades.

En relación a la antigüedad de "*Cenicienta*" referente a la versión de los Grimm, el sociólogo Dr. Jorge Álvarez y la Prof. María Esther Álvarez Berro coinciden en afirmar que se remonta a los siglos XII y XIII, momento en que —de acuerdo con Jacques Pirenne— se produce un hecho histórico y social relevante. Ese hecho, que transformó la Edad Media, fue el surgimiento de la burguesía que accedió por medio del factor riqueza mueble (comercio, banca, los legistas) a funciones de gobierno. Los reyes ubican a los burgueses en puestos importantes para presentar oposición a los señores feudales que ejercían el poder mediante la riqueza de la tierra. Por eso no es extraño que el padre de Cenicienta sea un burgués y goce del apoyo del monarca que lo invita a sus fiestas con la familia, hecho impensable en la época de predominio de los señores feudales.

UN APORTE DE LA PSICOLOGÍA

Para Bettelheim *"Cenicienta"* es un cuento que atrae igualmente a niños y niñas, porque ambos experimentan la rivalidad fraterna. Proyectada en hermanastros resulta más fácil de asimilar. Entiende que la vigencia del cuento se sustenta en la integridad del mismo con elementos de contenido manifiesto o inconsciente que ponen en marcha el aparato síquico y atrapan al interlocutor.

Después de un lapso de satisfacción, "narcisismo primario", hay una etapa de miedo a ser rechazado que conlleva angustia y es parte de la rivalidad fraterna que se origina en la comparación.

El conflicto de Edipo, bien presente en Basile, ha dado paso en los últimos años a esa rivalidad con las hermanastras.

Desde el punto de vista de la acción, en Perrault la protagonista es anodina, no tiene una participación vital que le permita el cambio, todo le es dado porque sí. En Basile y los Grimm llora, pide, resuelve, trabaja para modificar la situación.

Afirma Bettelheim que ir sucio es símbolo de libertad instintiva; cubrirse uno mismo de cenizas traduce dolor y vivir cubierto de harapos es síntoma de tristeza, pero los mensajes de este cuento no se reducen a la degradación, sino a un intento de cambio que incluye:

- las hermanastras eran lindas, pero no eran buenas;
- no es lo material lo más importante de la vida;
- la confianza básica que aportan los donantes mágicos es indispensable para el crecimiento interior;
- Cenicienta se niega a ser escogida por su aspecto externo y, aunque limpia, aparece con su ropa habitual ante el príncipe;
- Cenicienta no tiene una sexualidad agresiva, espera que el príncipe la elija;
- este cuento es, para el sicólogo vienés, el más completo al superponer la imagen de una madre buena y otra mala;

"Cenicienta" conduce al niño desde sus "peores sufrimientos —desilusión edípica, angustia de castración, mala opinión de sí mismo, —debida a la creencia de la mala opinión que los otros tienen de él— hacia el

desarrollo de una autonomía y capacidad de trabajo", que lo ayuda a construir su identidad.

Eriksson ha descrito el proceso de desarrollo de la personalidad en lo que denominó "crisis sicosociales específicas" y que creemos se cumplen con perfección en "*Cenicienta*" de los Grimm. En ese proceso señalamos: 1) *Confianza básica*: se logra a través de la madre muerta; 2) *autonomía*: acepta su papel y lo desempeña correctamente; 3) *iniciativa*: pide la ramita, la planta, la riega y cuida con esmero; 4) *laboriosidad*: queda demostrada en varios pasajes; 5) *identidad*: no se entrega hasta ser valorada por lo que es y no por lo que aparenta, por eso se permite aparecer sin máscaras.

CONCLUSIÓN

Es tarea ardua precisar el lugar o tiempo de creación de un cuento, pero algunos motivos nos ayudan a relacionarlos con comunidades primitivas y sin desmedro del concepto de que el cuento popular se mueve entre polaridades binarias (bien/ mal, justicia/ injusticia, belleza/ fealdad, blanco/ negro), no hay duda que es producto de la mente del hombre y de sus

necesidades y, por lo tanto, va formándose, como la cultura de aluvión, con sucesivos aportes y decantaciones.

Propp sostiene que en los cuentos de magia no hay siquiera un tema en el que no podamos reconocer en su origen una relación con la economía y la sociedad que le dio origen.

Para explicarnos el sentido de un rito, mito o símbolo deberemos comprender el pensamiento de la sociedad en que surgió y bucear en su proyección metafísica. Pero para que un objeto o acción adquieran un valor determinado es necesaria una realidad trascendente que le corresponda. Y ese sentido y valor no están en el objeto o en la acción, sino en el hombre.

La infelicidad, la injusticia, desencadenan la historia del cuento, por-que, en ella, como afirmaba Hegel, "los tiempos felices son páginas vacías". Además, como lo estudió Propp, un cuento nace de una carencia o fechoría. Y ese acontecer pleno de injusticias y reparaciones, de piedad y castigo, ha sido el venero donde abrevó el espíritu y la imaginación de múltiples generaciones. Nuestra responsabilidad es trasmitirlo en versiones fieles a ese creador anónimo y colectivo que le dio vida a través de los siglos y no cercenarlo con adaptaciones o

supresión de elementos que, como el árbol mágico, refieren a culturas primitivas y se abren en infinitas posibilidades de interpretación.

EL ARQUETIPO MÍTICO EN LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

Al abordar el tema los arquetipos presentes en el discurso narrativo, analizaremos el texto con un enfoque preciso de "*La moza tejedora*" de la escritora brasileña Marina Colasanti. A través del mismo intentaremos demostrar la presencia del arcaico mítico que se refleja en nuestra América y produce un arquetipo similar, pero no idéntico, que tiene, en este caso, como eje central a la figura femenina.

Hablar del arquetipo mítico de la mujer en la cultura de Occidente será discurrir sobre una presencia ultraterrena que participa de los actos de la vida cotidiana, que nace en la mente de los hombres y por eso tiene su voz, sus defectos y virtudes. Con una figura multiforme puede ser asociada con aspectos positivos, un hada, por ejemplo, o negativos que podrían referir a una bruja, pero en la seguridad de que esa ambivalencia es parte del ser humano y no sólo de la mujer. Lo atractivo de la narrativa de

Colasanti es que, si bien cada arquetipo mítico puede encontrar su correlato en una etapa de la vida de la mujer, en *"La moza tejedora"* advertimos un crisol de arquetipos pluridimensionales que nos remiten al principio de los tiempos y al uso de poderes capaces de sortear las carencias transformando la realidad a la medida de sus necesidades.

Para comprender la imagen con que la mujer irrumpió en la historia, la tradición y la literatura, es interesante recordar una leyenda sánscrita que narra que, después que el creador hizo al hombre, tomó la redondez de la luna, las curvas de la serpiente, la levedad de las hojas, el fulgor del fuego, el frío de la nieve y la conversación vacía del grajo e hizo a la mujer. Cuando tan solo habían transcurrido tres días de convivencia de la pareja el hombre se presentó al creador para quejarse que su compañera hablaba todo el día, era ociosa, de lamentación constante, lloraba por nimiedades y no lo dejaba en paz exigiéndole atención continua. Al poco tiempo regresó y dijo: "*Devuélvemela*". Porque - agregó - reía como si fuera música, lo miraba con placer, se acurrucaba junto a su cuerpo si se sentía indefensa y bailaba y cantaba para él brindándole deleite. Pero a los tres días regresó

nuevamente para devolverla y el creador respondió: "- *No puedes vivir con ella ni sin ella. Arréglatelas como puedas".*

El planteo de la escritora contemporánea es distinto y la fabulación de su cuento relata la historia de una joven que borda su vida frente al telar. Si desea que resplandezca el sol elige hilos dorados para delinear el astro; si busca la lluvia serán hilos de plata los que se deslizarán por la lanzadera; si siente hambre dibujará un pez, porque "tejer era todo lo que hacía. Tejer era todo lo que quería hacer". Y así decide tener marido y en el telar aparecen una pluma, un sombrero, un rostro con barba, un cuerpo aplomado, zapatos que brillan y, de inmediato, golpean a la puerta. No hizo falta que fuera a abrir, el mozo ya entraba a su casa y a su vida. La moza piensa en hijos, en una familia, pero él, apenas descubierto el poder del telar, solo tendrá por objetivo el logro de beneficios materiales. Primero una casa más amplia, luego un palacio de piedra con remates de plata y criados, caballos, establos, tesoros. Y el telar en la torre más alta. Pero mientras los peines van y vienen al compás de la lanzadera, la moza entristece. De pronto comprende que su pena es mayor que los bienes obtenidos y por primera

vez piensa "qué bueno sería estar sola de nuevo". Al anochecer subió la escalera y, enfrentada al telar, ya no necesitó elegir hilo alguno: tomó la lanzadera al revés y velozmente deshizo cuanto había tejido. El hombre despertó extrañado en una cama dura y con espanto miró a su alrededor, pero no tuvo tiempo de comprender qué sucedía, porque ya la nada trepaba por sus pies, su cuerpo, su cara y el sombrero con pluma. Y entonces sí, la moza volvió a elegir un hilo claro y lentamente bordó "un trazo de luz que la mañana repitió en el horizonte".

Sin perjuicio de otros estudios que podrían realizarse desde distintas perspectivas - incluyendo el de la violencia doméstica ejercida sin violencia física - nos detendremos en el universo mítico.

Si consideramos que el mito es un relato de tiempos pretéritos donde la fantasía es componente sustancial, también incluimos en el concepto una importante proyección simbólica que da sentido y refuerza una realidad sociocultural que permite al usuario identificarse con el ideal propuesto. El arquetipo es producto de lo que Jung llamó Inconsciente Colectivo y el mito sería una de sus formas de expresión a

nivel consciente. Desde este punto de vista Colasanti tiene el mérito de haber asimilado una herencia legendaria creando un personaje con validez a histórica.

La energía con la que la protagonista enfrenta la situación trasciende el plano ficcional y, aunque es análoga al imaginario mítico, genera un objeto estético que proyecta su fuerza en el acontecer social.

En el relato investigado coexisten la mujer creadora y destructora que, más que fuerzas de oposición son el producto de potencias contrarias que nacen en la propia esencia femenina, bien caracterizada a través del aparato genital en la época activa con períodos de fertilidad y otros de pérdida de la misma, lo que se evidencia a través del ciclo menstrual.

Esa energía, que surge del micromundo personal e íntimo de la mujer, marca etapas de construcción y deconstrucción que signan el arquetipo femenino moviéndose entre dos polos antagónicos. Por un lado, la moza es una mujer que sueña y elabora un mundo que más tarde destruye. Desde este primer momento podría remitirnos al arquetipo de la diosa rodeada de elementos naturales sobre los que puede ejercer su acción. Por otra parte, el acto de tejer está

indisolublemente unido a la condición femenina que, si es un ser terreno, responderá a la elaboración o zurcido de prendas familiares y, si está en un plano superior, actuará sobre el destino.

El telar sería el símbolo de una forma de poder que, en esta oportunidad, permite la creación de un mundo deseado. El título es emblemático y simbólico, porque la moza, cuyo nombre se omite, construye con un elemento del ámbito doméstico su propio destino. Analógicamente en mitología el acto de tejer se convierte en la vigorosa metáfora de la creación del mundo. Y acude a la mente la imagen de Circe, reina de la magia y la seducción, con capacidad de dominio sobre sí y sobre el mundo que la rodea y también como alegoría de una dualidad que activa poderes contrapuestos en el círculo de sus afanes.

Si nos detenemos a pensar en que "tejer es todo lo que hacía. Tejer era todo lo que quería hacer" nos ubicamos en el papel ancilar que la tradición, la historia y la literatura han asignado a la mujer: - "*Ocúpate de las labores que te son propias, el telar y la rueca*", le dice su hijo (Telémaco) a Penélope en la *La odisea.*

-"*Vuelve a casa, ocúpate del telar y la rueca (...) y de la guerra nos cuidaremos cuantos varones nacimos en Ilión, y yo el primero*", son palabras de Héctor a Andrómaca en *la Ilíada.*

Pero la moza tejedora que ha creado el discurso narrativo de Marina Colasanti no está sometida, al comienzo, a voluntad o deseo de un varón. El actante piensa, actúa y resuelve una situación de soledad, aunque posteriormente lo creado ejercerá una limitación a su facultad de decidir y se convertirá en beneficio de uno solo de los integrantes de la pareja. El cuento adquiere una perspectiva androcéntrica y por un momento se confunden la moza, Penélope y el yo lírico de Ida Vitale cuando expresa:

"Pasa por esta misma aguja enhebradora,
tarde tras tarde
entre una tela y otra,
el agridulce sueño,
las proporciones del cielo destrozado.
Y que siempre entre sus manos un ovillo
interminable se devana
como en las vueltas de otro laberinto.
Pero no pienses,
no procures,
teje".

Pero esta larga andadura de sumisión no impide la habilidad de las tejedoras que, en el caso de Penélope, para ser fiel a uno engaña a ciento ocho pretendientes y, en el de la moza- como en el de otra multitud de mujeres -se somete, calla, no procura, teje. ¿Pero no piensa realmente? La ausencia de expresión del pensamiento no equivale a la no existencia del mismo. El telar, en estos casos, puede transformarse en el instrumento que da forma a deseos secretos que encuentran su correlato en el fantasma. Ese fantasma que, para Freud, es "un escenario imaginario en el que el sujeto está presente y que representa de una manera más o menos deformada, la realización de un deseo" "Ese fantasma -que se mueve a nivel consciente, preconsciente o inconsciente- para algunos investigadores puede desdoblarse en un Yo social y un Yo creador que, como en este caso, proyectaría una instancia de represión o entorno de lo reprimido que encuentra su solución en un mecanismo creativo. En realidad, el fantasma es la proyección de algo prohibido, algo negado: no se desea lo que se tiene, ni se actúa sobre lo que no se desea modificar.

Y no es por azar que la moza y Penélope eligen la noche para la deconstrucción de su

universo, en ella confluyen sueños, ensueños y realidades. Podríamos asociarla al período de gestación que se manifestará en la luz, pero nace de la confusión el caos, el temor y las necesidades. El sol será vida, pero también marca el momento que sigue a la muerte, a la oscuridad. La tejedora desteje sueños para nacer a una nueva realidad que incluye la alternancia vida - muerte - resurrección. Es el simbolismo del potencial creativo del que la mujer es eje volitivo y se manifiesta por medio de sucesivas transformaciones.

Otra similitud entre la mujer tejedora y la noche estaría marcada por la luna, señalada como principio femenino. En anatomía los órganos reproductores femeninos configuran una media luna si extendemos una línea entre los ovarios, y así se representó antiguamente el cuerpo femenino con una cabeza de toro con cornamenta en el vientre, lo que indicará un signo de renovación. Renacimiento que apreciamos en distintas sociedades con simbología bien visible en Creta en el palacio de Knossos, entre los camboyanos para quienes la luna es la madre perfecta, o entre los cristianos que representan a la Virgen de pie sobre una media luna. Pero es indiscutible que este

simbolismo lunar también podría marcar una libido que evoluciona a la destrucción, es suficiente pensar en los faunos, el dios Pan o el mismo diablo.

Esta ambivalencia del arquetipo femenino nos indica el largo peregrinaje de la mujer en busca de su identidad, porque en la medida que fue esclava, esclavizará y en la medida que fue destruida, destruirá. La moza tejedora logró una libertad que le permitió ser y aceptarse, para ser y asumirse en la misma dimensión. Esa toma de conciencia es la fase de rebeldía frente a limitaciones impuestas por el medio y señala su capacidad de convertirse en portadora de la vida.

A través de los tiempos la humanidad ha conjurado el miedo por distintos mecanismos, la moza tejedora emplea la magia para defenderse de esa otra forma de muerte que es la falta de libertad. Por eso no vacila, es consciente de su actitud y así parece alzarse como Artemisa para preservar su virginidad que, en este caso, equivale a la fidelidad con sí misma.

La asociación de la moza tejedora con Atenea surge espontáneamente si pensamos que no tienen padre y se caracterizan por la inteligencia, la practicidad, la intuición.

Atenea se muestra con una lógica fría, pero no carente de ética o diplomacia, por otra parte, fue quien inventó algunos instrumentos musicales, enseñó a cocinar a las mujeres y les reveló los secretos del hilado y el tejido.

El arquetipo de Deméter, la madre, puede reconocerse en el momento en que la moza apoyada en el hombro de su compañero piensa en los lindos hijos que tejerá. Aunque no logra concretar su deseo, es indudable que lo vive como la plenitud de esa unión signada por ambiciones humanas y poderes sobrenaturales.

Para finalizar ponemos nuestro mayor énfasis en el estudio del mito clásico de las Moiras. Estas hijas de la Noche tenían funciones bien determinadas: Cloto urdía los hilos de la vida, Laquesis los tensaba y Atropo era la encargada de cortarlos. ¿No coinciden acaso las tres funciones en la personalidad de la moza tejedora o, como diría Barthes, no cumple la moza los tres papeles? Es cierto que las figuras míticas no diferenciaban a los mortales por sus méritos y en la fabulación de Colasanti hay una contaminación del mito clásico que alude a un juicio de valor entre el Bien y el Mal, pero la alusión indirecta al legado helénico no opone resistencia.

CONCLUSIONES

De lo expuesto deducimos que hay dificultades para detectar un arquetipo único en el discurso narrativo que estudiamos, porque el largo proceso evolutivo conforma un sistema de arquetipos. Consideramos que Colasanti trabajó sobre esa constelación, porque:

- Los modelos que plantea proceden de nuestra cultura;
- se generan en el historial de situaciones presentadas en realidades socioculturales diferentes, pero que responden a pulsiones primarias parecidas;
- el nivel de connotación del arquetipo fija ese sustrato y da lugar, en primera instancia, a la elaboración mítica y posteriormente a la creación literaria, tal como sucedió en el cuento analizado.

Los arquetipos que detectamos en *"La moza tejedora"* de Marina Colasanti estarían indicando que la autora elaboró una imagen de la mujer que incluye una herencia cultural y se convierte en punto de contacto entre el imaginario universal y la creación individual. Ese producto estético nos confirma que, contrariamente a la propuesta clásica, el arquetipo no se agota en el

discurso narrativo. El final del relato deja abierta la posibilidad de un nuevo amanecer, símbolo del eterno retorno, del nacer y el renacer. La vida se fija como un arco ris que está al alcance de la mano.

Concluimos que solo del legado intelectual de Occidente en conjunción con la cultura continental puede surgir esta identidad latinoamericana que nos permite aseverar que una parte importante de la producción de literatura infantil y juvenil en nuestra América es capaz de transformar los arquetipos del arcaico mítico europeo y hacerlos válidos para nuestro continente.

La mujer que bautizó a los cuentos de hadas

Hugo del Barrio

Encerrada en una torre como tantas de sus heroínas y no por un hechizo o una venganza; sino por una historia de la literatura infantil y juvenil que no por casualidad se ha ocupado de los precursores varones. Se halla una escritora. Encerrada en una torre, dentro de una nuez como su personaje la Gata Blanca. Envuelta en telas formidables…, y piedras preciosas…, y oros…, y belleza; descubrimos a la Condesa d'Aulnoy. Hoy en el siglo XXI, hablamos de una deconstrucción de la historia patriarcal. Y damos cuenta de millones de mujeres que, tanto en lo político como en lo artístico, trazaron caminos con señales insustituibles. Nos animamos a nombrar políticas y artistas; sin olvidarnos de científicas, médicas, filósofas, maestras y mujeres que, por su valía, fueron capaces de trabajar desde sus pequeños lugares casi siempre invisibles.

La pregunta podría ser, por qué una escritora y narradora que embelesó desde los salones literarios a los lectores y lectoras de la Francia formidable del siglo XVII; siendo más reconocida que el mismísimo Perrault, su nombre queda adormecido a partir del siglo XIX. Estudiada por importantes investigadores y críticos literarios hasta la actualidad, no dan

crédito para devolverle su espacio al menos en los estantes de librerías especializadas. Sus personajes siguen siendo tal vez, incómodos hasta para pensarlos en una película para la niñez.

En diferentes momentos históricos y sociales, los cuentos de hadas han sido temas de discusión en canto a sus valores morales. Hasta hoy, cuando resaltamos el valor artístico de una obra, antes que lo moral; dichos relatos continúan en el ojo de la tormenta. Entre otros temas, el lugar de la mujer es lo cuestionable. Algunos revisionistas proponen separarlos de la Literatura Infantil y otros, reescribirlos. Seguramente, la imagen de la mujer no es la esperable; aunque pensemos que hablamos de personajes, no de personas. Y estos personajes son ricos en enseñanzas y como tales permiten observar y comparar el momento en que fueron escritos y la actualidad. Hay mucho que podemos aprender de los cuentos de hadas, sobre todos del alto valor estético de los mismos. Los cuentos han dado construcciones ricas en sus formas e inspirados a millones de diferentes discursos, nuevas versiones, guiones cinematográficos, comedias musicales u otras teatrales. Estos cuestionamientos no incluyes a la

obra de la Condesa d´Aulnoy, ni a otras escritoras.

Al hablar de los cuentos de hadas, tenemos en nuestra imagen a Charles Perrault y luego a los hermanos Grimm o Andersen. Aunque no hayamos leído *Blanca Nieves* o la *Cenicienta*; conocemos sus argumentos. La popularidad otorgada en el siglo XVII, pone en primera línea a Perrault. Bellas princesas afectadas por el hechizo de algún hada despechada, como leemos en *La bella durmiente* o la envidia de una madrastra en *Blanca Nieves*. Jóvenes indefensas expuestas al peligro por su belleza o por su inocente desobediencia. No debemos dejar de agradecer a los valerosos y hermosos príncipes, que salvan a la heroína con besos de película, curadores o resucitadores. Relatos que a simple vista fueros narrados con ánimo de divertir, encerraban una moraleja. Lo ameno, permitía instruir al mismo tiempo. Tal vez su buena relación con la corte francesa y su posicionamiento político le permitieron la popularidad y la posteridad.

Pero allí está, oculta esperando el ojo enamorado no para reivindicarla, sino para pronunciar su nombre y que sea conocida por nuevos y nuevas lectoras que reclaman cuentos

de hadas con una mirada femenina. Porque de eso se trata de otra mirada.

En este artículo nos referiremos a la Condesa d´Aulnoy. Y abrimos ventanas para que salgan del ensueño otras escritoras contemporáneas a la Condesa. Bellos relatos creados por mademoiselles L'Heritier, Bernard, de la Force; madames Murat, Durant, d' Auneuil.

Es llamativo que, al investigar sobre su vida, se resalten los aspectos que eran negativos en su época y no su obra literaria. Marie-Catherine le Jumelle de Barneville, baronesa d´Aulnoy. Fue casada a los dieciséis años con un hombre treinta años mayor y de dudosa reputación, que había comprado el título de barón d´Aulnoy. Intentó obtener el título de conde, pero lo fue imposible. Es por ello que a su esposa se la conoce por este nobiliario. Por motivos matrimoniales y políticos vivió fuera de Francia. Pasando años en España, país del que escribirá innumerables páginas. A la muerte de esposo regresó a París, gracias al perdón otorgado por Luis XIV, ciudad en la que vivió hasta su muerte en 1705 a los cincuenta y cuatro años de edad. Tanto por Perrault, como por Luis XIV sintió toda su vida un enorme afecto. Dueña de una biografía apasionante que no desarrollaremos en este momento, porque la

imagen de la mujer en sus cuentos es lo que nos lleva a la escritura.

Nacidos del folclore y la oralidad las escritoras francesas del siglo XVII, en su mayoría registran por pluma las maravillosas historias que llegan a nuestros días. Los conocemos como cuentos maravillosos. Ocurridos en un lejano país, en un castillo de cristal y erase una vez. Hasta que la autora los nombra por primera vez "Cuentos de hadas" en el año 1697. Cuando llama a dos obras publicadas en esa fecha, *Les contes de fées et Les fées á la mode.* En relatos como "*La serpiente verde", "El pájaro azul", "Gata blanca". "La princesa Rosita"* o *"La bella de los cabellos dorados"* revelamos una cosmovisión adelantada acerca de la mujer. Otra mirada sobre las relaciones entre sexos, la mujer que toma decisiones y que puede salvar a su amado de situaciones que en los cuentos de Perrault son impensados. Estos temas entre otros la ubican en un claro ejemplo de una feminista adelantada casi tres siglos.

Las mujeres se convierten en verdaderas heroínas debiendo pasar por diferentes caminos llenos de trampas y vicisitudes que le dificultan sus objetivos. Protagonistas que viven felices en su mundo ordinario, hasta que un hecho

inesperado las obliga a reaccionar y actuar. Son llamadas a la aventura. Y su avance dependerá de la ayuda que reciban de sus hadas. Estos viajes tendrán numerosas idas y vueltas. No se trata de relatos resumidos y lineales como en el caso de los cuentos maravillosos de Perrault o los hermanos Grimm. La escritora no escatima en descripciones, muchas veces colmadas de detalles de joyas, vestidos a la moda y escenarios esplendidos haciendo un uso encantador del *locus amoenus*. Nos muestra castillos y palacios fabulosos. Descripciones tal vez distractoras para un lector actual. Sus personajes femeninos enaltecen su posición social aristocrática. Encarnan reinas, princesas o hadas poderosas; que en conjunto a las descripciones dan un marco de verosimilitud a sus personajes.

A continuación, analizaremos el cuento *"El pájaro azul"*. En él, nos cuenta la historia de la princesa Florina. Cuyo padre al quedarse viudo se casa con una dama viuda que pretende engatusar al rey. Ella tiene una hija llamada Truchona, que en algunas versiones es llamada *Cerdita*. Como en otros relatos la escritora nos presenta a la protagonista y a su antagonista en un mismo nivel social. Todas las heroínas pertenecen a la clase alta; pero que encuentran

soluciones prácticas a sus conflictos haciéndose pasar por pastoras o mujeres del pueblo, las cuales son astutas e inteligentes además de fuertes.

En este caso mientras Florina es bella, bondadosa e inteligente; Truchona es caprichosa, fea y egoísta. Tanto esta última como su madre están celosas de la princesa y traman numerosas situaciones que hacen peligrar su destino. El rey Encantador que está de visita, debe casarse. Para ello la malvada reina organiza una fiesta con la idea de presentarle a Truchona y que la espose. Por más que intenta esconder a Florina entre las cenizas y la ropa empobrecida, (secuencia que nos recuerda a la Cenicienta relatada por Perrault) el rey encantador la descubre y se enamora. Por tal motivo Florina es encerrada en una torre. La reina intenta colmar de maravillas al joven con tal que se case con Truchona, pero este se niega. Truchona es asistida por el hada Sosio quien amenaza a Encantador con darle siete años de desgracias si no acuerda el matrimonio. El joven se niega y es convertido en pájaro azul.

El príncipe convertido vuela hasta un árbol cercano a la torre y descubre a la princesa Florina encerrada. Se acerca y le relata lo

sucedido. Desde ese momento la visita durante varias noches. Le lleva bellas joyas y le promete amarla eternamente. Luego de dos años, la reina malvada descubre al pájaro azul y lo hiere mortalmente. Afortunadamente, es encontrado por un mago que los salva y lo cura. Después de escuchar las desventuras del Pájaro Azul, el mago convence a Sosio para que devuelva al rey Encantador su forma original durante unos meses, que así podría hacerse cargo de su reino. El hada acepta con la condición que se lleve a cabo el matrimonio con Truchona quien va al reino con él. Por lo tanto, si no cumpliere con lo convertiría en pájaro otra vez.

Pasado un tiempo, el padre de Florina muere. Los habitantes del reino se sublevan y reconocen a Florina como soberana. La reina muere apedreada. La nueva reina Florina nombra un consejo regente y sale en busca del rey Encantador. Ha logrado superar el encierro y es reconocida justamente por su pueblo. Cuando todos creeríamos que la historia podría terminar Florina y que solo resta salvarlo, comienza su peripecia para liberar al rey Encantador. Sospecha que algo le ha ocurrido a Encantador, pero todavía no sabe qué. De todas maneras, decide salir a la aventura.

Lo hace disfrazada de campesina y encuentra a una viejecita que resulta ser la hermana buena del hada Sosio, y es quien le cuenta que el rey Charmant, el encantador, deberá casarse con Truchona para no volver a ser convertido en pájaro. La viejecita es así su mentora, no solo le cuenta la verdad, sino que esta puesta en su camino para animarla. Respondiendo al relato maravilloso, le entrega cuatro huevos mágicos que le ayudarán a salvar a su amado. El primero le permitirá subir una escarpada montaña de marfil. El segundo la conducirá al palacio del rey antes de que se realice el casamiento.

Finalmente llega al palacio. Ese lugar profundo en donde la heroína deberá enfrentarse a su rival. Es el momento de jugar todas las cartas. Observamos como Florina actúa estratégicamente con Truchona, quien no la reconoce por su apariencia campesina. Florina debe poder ingresar al palacio y estar en el salón de los ecos. Un gabinete que en una de sus visitas le había descripto Encantador. Como indica su nombre tiene la característica de que lo que se diga se amplificará y esparcirá en otras partes del palacio. Desde este lugar el rey podrá escucharla y saber que ha venido a rescatarlo. En el primer intento no utiliza los huevos mágicos,

sabe que debe valerse primero de sus recursos, previniendo futuras complicaciones. Así es que le da a la malvada princesa, sus joyas a cambio de una noche en el salón de los ecos. Lamentablemente, el rey no puede escucharla porque debe tomar opio para poder dormir. Decide pasar una segunda noche, para ello utiliza el tercer huevo y de él salen bellos objetos móviles que encantan a Truchona, su intento vuelve a fracasar. Esto entristece al Florina creyendo que este ya no la ama. En este momento vemos la aparición de un ayudante, un sirviente que le cuenta lo ocurrido entre el rey, el hada Sosia y Truchona. Acuerdan en que esa noche no le proporcionará el medicamento al rey para que permanezca despierto.

La protagonista se arriesga a utilizar el cuarto y último huevo. Sabe que es su carta definitiva. Al cascarlo, aparece un delicioso pastel relleno de astrólogos, músicos, médicos. Truchona al ver su contenido le entusiasma la idea de poder comérselos. Florina le da el pastel a cambio de pasar una cuarta noche en la habitación.

Esta vez, el rey Encantador la oye. Reconoce su voz y baja a buscarla al gabinete. Después de las aclaraciones y justificaciones apropiadas, lo único que les preocupa es la maligna hada Sosio.

La aparición de sus mentores, el mago y el hada buena les aseguran que con sus poderes unidos no tienen nada que temer de la madrina de la malvada princesa. Truchona es convertida en una cerda para que pueda seguir gruñendo. Con esta acción se produce la reparación y el calvario de ambos personajes principales es sanado. Finalmente se produce lo que llamamos el retorno al elixir y el mundo ordinario. El rey Encantador y la reina Florina se casan y son felices.

A diferencia de otros cuentos de hadas, podemos observar que tanto el personaje masculino como el femenino deben afrontar situaciones límites. Más allá de la ayuda que puedan brindarles magos o hadas, estos deben tomar decisiones propias. Buscar la manera de defenderse, de sortear obstáculos. La inteligencia supera a otro don.

Veremos que en otros relatos la impronta de la heroína es fundamental para la trama. En *La bella de los cabellos de oro*, la princesa desea elegir a su amado y no quiere uno impuesto. En este cuento la autora hace una crítica sobre los matrimonios concertados. En *El ramo de oro*, el hada Benigna le da a elegir a la princesa, entre dos dones, el de la belleza y el de la virtud. Esta elige la virtud,

porque sabe que la belleza es pasajera. El hada queda maravillada por una respuesta tan inteligente. En el caso de *Fineta la Cenicienta*, un cuento que nos acerca a una versión de *Hansel y Gretel*. Fineta es la menor de tres hermanas que son abandonadas por sus padres en lo profundo del bosque. Estas la castigan y odian profundamente, la soberbia las envilece; pero Fineta se caracteriza por su ingenio para regresar a su casa y es el don del perdón hacia sus hermanas el que le permite conocer a un bello príncipe y casarse. La astucia en *La princesa Rosita* o la habilidad en *La Gata Blanca* son características no comunes los personajes femeninos de otros escritores.

La condesa d´Aulnoy dota a sus personajes femeninos del control sobre sus propios destinos. Contraponiendo las limitaciones a las que se sometían a las mujeres de su época. En sus relatos los personajes masculinos respetan los sentimientos y los deseos de las mujeres. La autora no escribió para niños. La idea de niñez era relativa, reducida hasta los seis o siete años, luego se producía el paso a la adultez. Si bien sus cuentos cierran con una moraleja, esta no tiene fines didácticos, sino reflexivos.

Los relatos de la Condesa d´Aulnoy inspiran a la posibilidad de vivir en un mundo más equitativo. Tal vez la historia centrada en lo masculino y las diferencias sobre las expectativas sociales entre hombres y mujeres respondan al por qué estos cuentos tan importantes en su época dejan de serlo a través de los siglos. La voz de la escritora no ha sido conveniente. El lugar de los cuentos de hadas se suscribió nada más y nada menos que al ámbito educativo. Para ello, los cuentos de Perrault o de otros escritores masculinos resultaron mucho más pertinentes debido a la imagen que representan los hombres y las mujeres de las historias. El recuperar los relatos de la condesa o de tantas escritoras contemporáneas al siglo XVII habilite otra mirada sobre los cuentos de hadas.

La Bella Durmiente o la Amada Inmóvil

Alicia Origgi

No habrá noche ni abismo
que enflaquezca mi heroísmo
de buscarte sin cesar.
Si eras más que yo mismo
¿cómo no te he de encontrar?

¡Oh vida mía, vida mía,
agonicé con tu agonía
y con tu muerte me morí
De tal manera te quería
que estar sin ti es estar sin mí.

Fragmento de *"La amada inmóvil"*, de Amado Nervo

Los cuentos de hadas nunca han sido literatura para niños. Eran narrados desde épocas remotas por adultos para placer y edificación de jóvenes y viejos; hablaban del destino del hombre, de las pruebas y tribulaciones que había que afrontar, de los miedos y esperanzas. Precisamente porque los humanos no pueden prescindir de la esperanza es porque los cuentos de hadas son tan viejos como el mundo. A través del tiempo, el hecho de contar y escuchar cuentos de hadas ha producido placer a lo largo de su camino, desde sus más oscuros orígenes hasta hoy, en que siguen ejerciendo un influjo apaciguador y estimulante en la infancia.

El cuento de hadas literario tomó su forma en la era cristiana mediante la repetida trasmisión de cuentos que fueron escritos y luego vueltos a contar oralmente y se influyeron mutuamente. Los escritores hombres los fijaron en colecciones épicas, romances, cuentos y poesía a partir del siglo X.

Por cuento de hadas se puede entender, por una parte, cuentos folklóricos como por ejemplo los cuentos rusos, recopilados por Affanasiev, con fidelidad a la forma primitiva. Por otra, existen cuentos de hadas literarios reelaborados a partir de relatos folklóricos, como los de Gian Battista Basile, escritor napolitano barroco del siglo XVI o Charles Perrault que publicó en Francia en 1697: *Cuentos de mi comadre la Oca* fijando los cuentos que circulaban entre el pueblo, durante el reinado de Luis XIV.

Los cuentos literarios volvían al pueblo en forma de narraciones orales colectivas o circulaban resumidos en pliegos de cordel, como fue el caso de la Biblioteca Azul en Francia, como ha investigado Roger Chartier.[1] Jean

[1] Los pliegos de cordel eran llevados por los vendedores ambulantes a pueblos y ciudades del país y se dedicaron a Romances del Ciclo Artúrico, vidas de santos y leyendas. Hicieron que las obras escritas para las audiencias de clase alta estuvieran al alcance de todas las clases sociales.

Troyes, su hijo, Nicolás Oudot y Pierre Garnier publicaron en el siglo XVIII temprano series de literatura de cordel. La Biblioteca Azul se trasladó a Alemania como Blanc Bibliothek y luego a Inglaterra en forma de literatura de cordel.

En 1812 los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm publicaron en Alemania: *Cuentos para niños y el hogar*, producto de una cuidadosa recolección de narraciones orales y literarias, con el objeto de conservar la poesía, la mitología y la historia de su país. Tuvieron acceso a fuentes orales y también conocieron las obras literarias de Perrault y de Basile. Trabajaron durante toda su vida en este proyecto, que en sus comienzos no fue pensado para niños, pero luego se convirtió en lectura para los chicos primero de Alemania y luego de todo el mundo, con los finales modificados y habiendo suavizado la crueldad de muchos de los cuentos folklóricos.

Los hermanos Grimm han dado forma definitiva a los cuentos tal como los conocemos actualmente y su versión del cuento de *"La Bella durmiente"* es la que adoptaron los estudios Disney para su película. El cuento de los Grimm tiene como antecedente *"La bella durmiente"* en la versión de Charles Perrault. El francés conocía

la obra de Juan Bautista Basile. Este escritor nacido en Nápoles alrededor de 1575, fue muy conocido por su colección de 50 cuentos de hadas en dialecto napolitano: *"Lo cunto de li cunti"* publicado póstumamente como el Pentamerón (1634-36).

Basile conocía un romance anónimo del siglo XIV, que está en la tradición del Santo Grial, llamado Perceforest, que contiene un episodio titulado: *"La historia de Troilo y de la bella Zellandina"*. En el capítulo 46 del libro tres de Perceforest está el episodio que trata acerca del nacimiento de la princesa Zellandina. La diosa Lucina le otorga salud, Temis, furiosa porque no le han colocado ningún cuchillo junto a su plato, pronuncia la maldición de que un día, mientras la joven esté hilando se clavará una astilla en un dedo y quedará dormida hasta que se la extraiga. La diosa Venus, última en pronunciarse, promete disponer todo para salvarla.

Troilo la conoce antes de que se pinche el dedo y se enamora. El amor es mutuo pero Troilo debe llevar a cabo varias aventuras antes de verla de nuevo. Mientras tanto, Zellandina se pincha el dedo y su padre el rey Zelland para protegerla la coloca completamente desnuda en

una torre que es inaccesible, excepto por una ventana.

Cuando Troilo regresa a la corte del rey Zelland, descubre lo sucedido a Zellandina y con ayuda de Zephir, un espíritu benéfico, entra a la habitación por la ventana. Allí, alentado por la diosa Venus, tiene relaciones con Zellandina. Luego intercambia anillos con ella y parte. Nueve meses más tarde, ella da a luz un niño y cuando el bebé confunde su dedo con el pezón, lo succiona y le saca la astilla de lino del dedo. Ella se despierta y cuando ve el anillo en su dedo se da cuenta de que es Troilo el que ha dormido con ella. Más tarde él regresa para llevarla con él a su reino.

Basile reelabora esta historia en su cuento: *"Sol, Luna y Talía"*, donde una princesa cae muerta cuando le entra un pequeño pedazo de lino bajo la uña. El rey, que la encuentra en un castillo abandonado, está casado, pero "le arranca los frutos de la pasión" mientras aún está dormida. Talía despierta cuando uno de sus hijos, a los que da a luz, retira el trozo de lino que la mantenía adormecida al chupar uno de sus dedos de manera accidental. Cuando la reina escucha hablar de Talía y de sus dos hijos Sol y Luna, ordena que la maten; pero es ella la

que muere en la hoguera que ha preparado para la joven.

En Perceforest y en el cuento de Basile se da por sentada la violación de la protagonista mientras permanece dormida.

Charles Perrault no incluye esta acción en su cuento *"La Bella durmiente"*, ni siquiera el príncipe la besa, sino que ella despierta al cabo de los 100 años que dura el hechizo, se enamoran e inmediatamente se casan. Pero el príncipe no se atreve a contárselo a sus padres. Luego de que su padre fallece se lo cuenta a su madre, que es una ogresa y lleva a Bella y a sus dos hijitos Aurora y Día a vivir al palacio con la reina madre.

Allí sucede una petición de parte de la ogresa que nos remite a escenas primitivas de canibalismo, como en el caso de Blancanieves, donde las malvadas mujeres quieren comer a los que consideran sus rivales. En el cuento de Perrault la ogresa pide al mayordomo que le prepare para cenar a Aurora, luego a Día y por último a Bella. El mayordomo desobedece y esconde a todos con su mujer, pero la ogresa escucha al pequeño Día y se da cuenta del engaño. Prepara una cuba llena de alimañas para que mueran allí su nuera y los niños. Pero

antes de consumar la matanza llega el príncipe que impide ese crimen y la reina se suicida.

Dice el cuento que "el príncipe se consoló muy pronto con su bella esposa y sus queridos hijos" de la muerte de su madre. Perrault con su ironía cierra con la siguiente moraleja: "*Esperar algún tiempo para hallar un esposo rico, galante, apuesto y cariñoso parece un cosa natural. Pero aguardarlo cien años en calidad de durmiente, ya no hay doncella tal que duerma tan apaciblemente*". Perrault define el lugar de la mujer como pasivo y a la vez calculador, a la espera de un buen matrimonio, simula ser la "amada inmóvil."

Cuando los Grimm destinan sus cuentos para un público infantil en el siglo XIX, piensan en la lectura y recepción de las familias protestantes burguesas alemanas en ascenso, donde la mujer solamente se podía desarrollar en el seno familiar. Esa es la ideología machista, de corte patriarcal que moldeó a generaciones a partir de los cuentos. En estos, las protagonistas que triunfan son bellas, buenas, obedientes y trabajadoras, realizan bien los quehaceres domésticos, como vemos en el caso de Blancanieves que se ocupa del mantener en orden el hogar de los siete enanitos.

"La bella durmiente" de los Grimm se llama *"Rosa Salvaje"*, porque la princesa hechizada vive rodeada de un bosque de rosas salvajes con muchas espinas, que existe en efecto en el castillo de Sababurg, Alemania, donde los hermanos escribieron el relato. El cuento es semejante en su primera parte al de Perrault, pero finaliza con el beso del príncipe a la bella durmiente y su posterior boda; estos autores eliminan el episodio del canibalismo de la suegra.

El relato es eminentemente visual, como lectores tenemos el punto de vista del joven príncipe mientras ingresa y es notable la descripción de los personajes que duermen en el castillo; el tiempo parece detenerse y podemos imaginar toda la situación. La economía del uso del lenguaje poético en el cuento de hadas nos asombra y nos deja fascinados, nos desafía usar la imaginación para cubrir lo no dicho. Escuchamos, interpretamos y rellenamos los huecos de la narración que está centrada en el cuerpo inerte de la bella. Es el objeto de deseo del príncipe y de los lectores, que imaginan la hermosura de la mujer dormida que se brinda en toda su inocencia.

El psicoanalista freudiano Bruno Bettelheim[2] opina que este es un relato que se refiere a la adolescencia, donde se da un ensimismamiento en la persona, simbolizado por el sueño. Esto se debe a los procesos que existen dentro de la psiquis que restan energía al joven para actuar en el mundo exterior. Para este autor, el argumento central de "*La Bella durmiente*" se resume en que por más que los padres intenten impedir el florecimiento sexual de su hija, éste se producirá de modo implacable.

En Grimm, el día que cumplió quince años, la princesa subió una escalera de caracol para encontrarse con la viejita que hilaba, hecho que los freudianos interpretan como experiencias sexuales. En lenguaje onírico una habitación cerrada representa los órganos de la mujer y hacer girar la llave en la cerradura simboliza la relación carnal. Esta corriente psicoanalítica vincula el momento del derramamiento de sangre al tocar la rueca con la primera menstruación, símbolo de la madurez sexual.

Respecto del hecho de tener hijos en el caso de Perceforest y de Basile, Bettelheim opina que: "el

[2] BETTELHEIM, Bruno (1988) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, pág. 260, 261.

hecho de que sea el bebé, quien al chupar el dedo de la madre, la devuelva a la vida, indica que el niño no es un receptor pasivo de lo que la madre le proporciona, sino que puede también ayudarla de forma activa. (…) El retraimiento de la heroína simbolizado por el prolongado sueño, toca a su fin cuando se da por completo a su hijo, y éste, al recibir de ella, la devuelve a un nivel superior de existencia: reciprocidad en la que el que recibe la vida da, también, vida."

En parte, acordamos con Bettelheim en que la maternidad realiza a la mujer, pero no aceptamos la forma abrupta en que la bella Zellandina, Talía y la Durmiente llegan a la madurez sexual.

Con respecto a los estereotipos de género presentes en los cuentos de hadas, dice Antonio Rodríguez Almodóvar que la cultura hegemónica alteró el modelo estructural de cuento y contracuento,[3] presentando a las heroínas cada vez más encantadoras y más pasivas. Observa que los Grimm hicieron desaparecer por completo la segunda parte de *La*

[3] RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (2021) https://academiaargentinadelij.org/Publicaciones/2021-Cenicienta-ALIJ-UNCR.pdf: "si ampliamos el escenario simbólico en el que aparecen estos relatos, también habrá formas contrapuestas, con príncipes que han de ser rescatados por heroínas activas", pág. 51.

Bella Durmiente, precisamente donde la princesa desarrolla un papel muy activo y arriesgado, para librarse de una suegra edípica, que se la quiere comer, como también a sus propios nietos. Afirma que en la tradición española hubo una protagonista femenina que reaviva a un *"Príncipe Durmiente"*, cuento que fue quitado de la circulación al igual que el relato de un "Ceniciento", como contrapartida de la conocida *"Cenicienta"*.

Simone de Beauvoir en su ensayo *El segundo sexo* de 1948, la obra más importante del feminismo del siglo XX, advierte: *"La mujer es la Bella Durmiente, Cenicienta, Blancanieves, la que recibe y se somete. En las canciones y en las historias el muchacho se describe partiendo a la aventura en busca de una mujer; él mata a los dragones y gigantes; ella está encerrada en una torre, en un palacio, un jardín, una cueva, ella está encadenada a una roca, es una cautiva, duerme profundamente: ella espera."*

En efecto, en la historia que nos ocupa, un joven príncipe enamorado sortea los obstáculos que le impone un bosque enmarañado con zarzas que han capturado a muchos otros osados que pretendieron llegar al castillo, donde contaban los ancianos del lugar que descansaba,

hacía como 100 años, la mujer más hermosa del mundo.

La imagen de la mujer a la espera del hombre es la que han modelado los cuentos de hadas a través de sus numerosas mutaciones, desde los romances medievales, hasta llegar a nuestros días, donde la poderosa industria de los medios representada en este caso por los estudios Disney, vuelve a narrar en una película para niños en color la historia hermoseada y retocada de la Bella Durmiente, que todos actualmente conocemos.

Las mujeres de los cuentos están congeladas, inmóviles, en coma, no tienen vida propia hasta que la reciben del esposo. No son tomadas en cuenta como sujetos capaces de decidir sobre su cuerpo, son violadas, pueden padecer canibalismo, presencian la muerte de la suegra sin inmutarse o corren peligro de ser sacrificadas. Todo esto podría resultar "natural" para las audiencias medievales pero no tiene entidad en el siglo XXI.

Esta historia no ha dejado de movilizar a los artistas, ha sido retomada no sólo por Disney, sino por muchos cineastas internacionales en diferentes formatos y soportes, hasta el presente.

En 1890 el músico ruso Piotr Ilich Tchaikovsky compuso el exquisito ballet "*La bella durmiente*".

En nuestro medio, la escritora María Teresa Andruetto, premio Andersen 2012 de Literatura Infantil, se ocupa en 2010 de este tema en su cuento "*La durmiente*". Le da una vuelta de tuerca, enfocándolo hacia el aspecto social; la protagonista se despierta de su letargo con una revolución en su reino, hecho que le había pasado completamente desapercibido.

Como verdaderos clásicos, los cuentos de hadas admiten muchas lecturas, se van modificando a través de la óptica de los distintos autores que los interpretan, de los contextos de época que han atravesado y de las necesidades del público receptor. Nos hablan en un lenguaje simbólico desde el fondo de los tiempos y así continuarán[4].

[4] Este artículo forma parte del libro *La ruta de los cuentos de hadas*, en prensa.

Desde el contar, narrar, fablar hasta nuestros días. Blancanieves: “la niña de nieve”

Zulma Prina

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Si bien la mayoría de los cuentos tradicionales hablan de princesas blancas como la nieve y se observa en ellas similares características, (estereotipos), tomaremos para abordar este aspecto, *Blancanieves y los siete enanitos,* para plantear algunos interrogantes, que nos llevarían a encontrar, tal vez, similitudes con otros cuentos de princesas y su rol en la sociedad.

El interrogante estaría en buscar cuál ha sido el rol que le ha tocado a la niña, a la mujer, en las distintas culturas y a través de los tiempos. No se puede soslayar la revisión de algunos elementos que anticipan este "contar" de los cuentos de hadas que fueron transformándose en cuentos para niños y niñas.

1 UN BREVE PANORAMA DE MILENIOS

En épocas anteriores al cuento tradicional, de hadas, maravilloso, que hemos conocido con distintas formas de llamarlo, tiene sus orígenes desde la época en que el ser humano comenzó a comunicarse.

Jack Zipes (2014: 59) dice que *El asombroso cuento de hadas surgió a partir de una amplia*

variedad de pequeños cuentos que hace miles de años estaban dispersos por todo el mundo y siguen existiendo con formas únicas en entornos de condiciones diferentes.

Teniendo en cuenta las dos formas, de oralidad y de escritura, se puede decir que nace de dos vertientes: la popular y la literaria. La popular proviene de los lejanos relatos tradicionales. La literaria, más moderna, tiene que ver con el descubrimiento del mundo del niño, con la pedagogía y la psicología.

Si hacemos referencia a la palabra en sí, era lo que se narraba cuando todavía no existía la escritura; por eso lo de contar y hablar –fablar-.

Juan Valera (2004) afirma que, "*cuento es la narración de algo sucedido o que se supone sucedido*". Según esta definición, son cuentos los mitos filosóficos de Platón y las narraciones de origen persa, oriental, egipcio, que recogió Heródoto. Entre las obras de Apuleyo tenemos la historia de Psique, que es importante mencionar ya que hay matices similares en *Grisélida* y más adelante en *Blancanieves*, *Cenicienta*, *La Bella Durmiente* y desde otro lugar, *Caperucita Roja*. Todas ellas debían obedecer, de lo contrario recibirían su merecido.

Los cuentos de procedencia oriental se van a proyectar a la literatura occidental del medioevo: el *Panchatantra* y el *Hitopadesha*, el *Sendebar* indio que fue traducido del árabe al castellano por orden de don Fadrique en 1291, con el nombre de Libro de los *Enganios et de los Esayamientos de las mugeres*. Los cuentos para niños surgen de las tradiciones populares, de la narración folklórica; es más, los primeros cuentos fueron más transcripciones de relatos antiguos que verdadera creación.

Conviene distinguir dos tipos diferentes de autores: unos toman sus temas en la vida misma; crean así su obra entera en el fondo y en la forma. Son los autores de novelas, por ejemplo. Otros buscan reunir relatos ya existentes que pertenecen a la tradición oral del pueblo. Su único esfuerzo de escritores concierne al estilo y a la composición del relato. Son aquellos que yo llamo transcriptores y entre los cuales coloco a Perrault que ha escrito sus cuentos bajo el dictado de la nodriza de su hijo y a los hermanos Grima que han reunido los suyos recorriendo Alemania. Los cuentos de hadas no tienen pues autores. (Loeffler, 1943: 43)

Estos transcriptores, entonces, fueron los que organizaron los primeros libros de cuentos para contar a los niños. Solo después de la imprenta, se comienzan a imprimir los libros que luego serán dirigidos a los niños y niñas. Estos, por

siglos, estarán orientados a la enseñanza, a la transmisión de ciertas costumbres morales, además de contar y leer para el disfrute, para el entretenimiento. Son varios siglos de continuar en la misma tesitura de escribir para enseñar. Recién a fines del siglo XII se logra introducir el aspecto maravilloso, el ensueño y la magia.

Según las diversas teorías de los investigadores, podríamos mencionar como génesis a Adán; tomando la idea de los mitos primitivos de donde luego surgen los cuentos; los sueños y las fantasías; los ritos de iniciación; las costumbres populares.

Apoyando estas afirmaciones, dice Anderson Imbert (1979: 27 - 29)

Es evidente que ciertas tramas de cuentos han aparecido en diferentes lenguas, culturas, naciones sin que la similitud pueda explicarse con una causa conocida. Los estudiosos no tienen más remedio que recurrir a hipótesis. Una de ellas es la monogenética. En una sociedad primigenia (no cuesta imaginarla anterior a la mítica Torre de Babel) hubo un protocuento del que han descendido todos los cuentos que conocemos.

2 LOS CUENTOS TRADICIONALES Y LA FUNCIÓN DE LA MUJER EN LA SOCIEDAD. POSIBLES RELACIONES CON LAS

DISTINTAS CULTURAS A TRAVÉS DE LA HISTORIA

Desde los inicios encontramos narraciones que se encargan de señalar a las mujeres, como las que traman engaños y arman falsas situaciones. Señalan su astucia, ingenio y seducción. *Los Engaños…* es un libro de cuentos castellano del siglo XIII d. C., que recoge esa colección de cuentos árabes.

Uno de estos, habla de un príncipe que rechaza los amores de una de las mujeres del harén del Rey de Judea, su padre y ella lo acusa de haberla violado, de modo que el Rey manda quemar a su hijo. Sigue la trama y se salva, pero lo importante es cómo este ejemplo se enlaza con la figura de la madrastra malvada, que "remite en última instancia a la leyenda bíblica del patriarca José y la mujer de Putifar (o a una fuente precedente común)." Esto nos lleva a los cuentos de hadas más modernos y a la figura de la mujer malvada y sus brujerías, así como los símbolos siempre presentes del espejo, el cristal, el vidrio, la manzana, etc. La madrastra envidia y odia a la bella niña. La niña es el modelo de belleza y bondad: como Blancanieves, que es hermosa, blanca como la nieve (la pureza) sus

cabellos negros como azabache (¿la muerte?) y sus labios rojos como la sangre (la sexualidad).

Algunos de los recopilados por los hermanos Grimm, tienen su antecedente en los relatos del Conde Lucanor, por ejemplo: *"De lo que aconteció a un mancebo que casó con una mujer muy fuerte et brava"* recuerda a *"El rey cuervo"*.

Es interesante detenerse en este caso. El ejemplo narra una historia donde el mancebo es bueno y lleno de virtudes. Como es pobre y el forzado trabajo no alcanza para vivir, quiere casarse con una mujer rica. Esta "brava" joven es tan mala (expresa el cuento) que nadie quiere casarse con ella. El mancebo se decide pues hará lo mismo del "exemplo" que le contaron. Tan terrible es la actitud que toma el primer día de casados, que la "brava" mujer se transforma en obediente y sumisa.

Si reflexionamos acerca de la actitud del joven, resulta que hay una forma de mostrar al hombre como un ser bueno. Está plenamente justificado porque el objetivo es "domesticar a la mujer" y recibe la admiración del pueblo. Sin embargo, muestra su maldad y su poca moral: se casa para tener una mejor vida económica.

Si pensamos en las sociedades modernas y hacemos un paralelo con la vida real,

¿encontraremos algunas similitudes con el tema de la mujer relegada, discriminada, con derechos desiguales?

Expresa Sylvia Puentes:

Y ¿acaso en los albores de nuestra independencia no se usaban los "branks" en Inglaterra para castigar, con ese instrumento de tortura, a las mujeres "que hablaban demasiado"? Durante la Revolución Francesa, Olimpia de Gouges (1794) proclama Los Derechos de la Mujer pero, sin embargo, los que lograron difusión –y correspondiente aprobación– fueron los Derechos del Hombre y el Ciudadano, y solo en el siglo XX se obtiene paulatinamente la equiparación de derechos cívicos y civiles entre hombres y mujer. (Puentes de Oyenard, 2012: 3).

Cientos de ejemplos podemos agregar, desde los cuentos, las imágenes, la cinematografía, que nos relatan hechos reales, como la película *Camila.* La figura paterna fue la mano que hizo cumplir las leyes de la moral de las sociedades de las distintas culturas. Las mismas, muestran grandes similitudes a nivel universal. El padre de Camila O'Gorman manda matar a su hija embarazada. El padre del joven príncipe manda quemar a su hijo. ¿La realidad reflejo de los cuentos? ¿Los cuentos reflejo de la sociedad?

Propp (1981: 161) afirma que, -*No podemos resolver el problema de la relación entre el cuento y la*

vida corriente más que a condición de no olvidar las diferencias entre el realismo artístico y la existencia de elementos que provienen de la vida real.-

Dice Erich Fromm con respecto al mito, -con respecto a la nueva forma de encarar los mitos- *"Que no es simplemente un producto de la imaginación fantástica de pueblos primitivos, sino un recipiente de apreciados recuerdos del pasado. (Numerosos hallazgos obtenidos en las excavaciones practicadas durante las últimas décadas han establecido la verdad histórica de muchos mitos)"* – 1978: 147-

Esto afirmaría que los cuentos de hadas reflejan una realidad y los preceptos morales de las distintas sociedades. Será un tema a seguir investigando.

Si tomamos un caso actual, ¿qué sucede con la mujer golpeada, con el femicidio? Sin entrar a desarrollar la simbología de la luna que se traga a la autora, Barba Azul, la madrastra malvada que se come el corazón "supuestamente" de su hija y otros cuentos llamados aurorales, los iniciáticos como Caperucita ¿en qué medida reflejan la imagen de los distintos grupos sociales en las diversas culturas? ¿Es el inconsciente colectivo el que marca las diversas

formas de pensamiento, que es ideológico? - (Fromm, 1978: 147)

3 *BLANCANIEVES Y LOS SIETE ENANITOS*

Hemos querido tomar el cuento de *Blancanieves* para señalar algunos rasgos, que son característicos en los cuentos de princesas. Uno muy semejante sería *La Bella Durmiente*. Pero tomemos algunos elementos de *Blancanieves* Comencemos por un antiguo anónimo.

Anónimo: Cuentos folclóricos *Blancanieves y los siete enanitos*.

Observemos algunos párrafos de este anónimo:

Había una vez una niña muy bonita, una pequeña princesa que tenía un cutis blanco como la nieve, labios y mejillas rojos como la sangre y cabellos negros como el azabache. Su nombre era Blancanieves.

También Cenicienta era blanca y bella. Coincide esta narración con la presencia de la madrastra malvada que la odiaba y la hacía fregar todo el día y dormir junto a las cenizas. ¿Y la Bella Durmiente?

En el caso de Blancanieves en esta versión anónima, la madrastra ordena matarla. Pero siempre aparece un hombre que se apiada y la salva o, en este caso, la deja huir.

Blancanieves corrió tan lejos como se lo permitieron sus piernas, tropezando con rocas y troncos de árboles que la lastimaban. Por fin, cuando ya caía la noche, encontró una casita y entró para descansar.

Cuando llegó la noche, los dueños de la casita regresaron. Eran siete enanitos, que todos los días salían para trabajar en las minas de oro, muy lejos, en el corazón de las montañas.

Blancanieves puede quedarse en la casita, siempre y cuando limpie, ordene y cocine. Es decir, el rol de la mujer está claro: el hombre va a trabajar, sale, será libre de hacer lo que quiera, ya que nadie lo controlará, ni será observado o indagado por la mujer.

-Si quieres cocinar, coser y lavar para nosotros -dijeron los enanitos-, puedes quedarte aquí y te cuidaremos siempre. [5]

Blancanieves aceptó contenta. Vivía muy alegre con los enanitos, preparándoles la comida y cuidando de la casita. Todas las mañanas se paraba en la puerta

[5] Nota El subrayado es nuestro.

y los despedía con la mano cuando los enanitos salían para su trabajo.

Pero ellos le advirtieron:

Blancanieves tiene que obedecer pues si no le sucederá algo malo. ¿Igual el caso de Caperucita Roja?

Es sabido que uno de los objetivos estaba dedicado a la enseñanza, a prevenir de los peligros a las niñas o adolescentes. En el caso de Blancanieves el ser malvado es la madrastra, "que de veras era una bruja" también mujer y que consultaba siempre a su "espejo mágico".

Hay muchas mujeres malvadas, feas, malas y relacionadas con las brujerías. ¿Sería uno de los roles hacer aparece a la mujer como un ser despreciable al que hay que castigar? Enseñarle a respetar la moral de la sociedad, a obedecer al hombre. Hablamos de cuentos de hadas.

¿Y la vida real?: -Caza de brujas, la cara oscura del Renacimiento. *La persecución que en realidad fue contra las mujeres que se salían de la moral social.*

Por ejemplo, el lobo se come a Caperucita en las versiones más amables, si se quiere. Porque la versión más antigua aparece el castigo por haber accedido a meterse en la cama con el lobo Caperucita se salió de la moral social. Por eso no hay rescate.

En el cuento anónimo que estamos desarrollando, Blancanieves desobedece a los enanitos:

Blancanieves, que sentía una gran soledad durante el día, pensó que aquella viejita no podía ser peligrosa. La invitó a entrar y aceptó agradecida la manzana,[6] *al parecer deliciosa, que la bruja le ofreció. Pero, con el primer mordisco que dio a la fruta, Blancanieves cayó como muerta.*

Aquella noche, cuando los siete enanitos llegaron a la casita, encontraron a Blancanieves en el suelo.

(..) Por tres días velaron su cuerpo, que seguía conservando su belleza -cutis blanco como la nieve, mejillas y labios rojos como la sangre, y cabellos negros como el azabache.

Pero Blancanieves, que está muerta o dormida dentro de su caja de cristal, será salvada por el príncipe, que aparece con su caballo blanco

Pero cuando movió la caja de cristal tropezó y el pedazo de manzana que había comido Blancanieves se desprendió de su garganta. Ella despertó de su largo sueño y se sentó. Hubo gran regocijo, y los enanitos bailaron alegres mientras Blancanieves aceptaba ir al palacio y casarse con el príncipe.

[6] Nota: Se subrayan en estos párrafos, los elementos simbólicos que persisten en esta clase de cuentos. La manzana aludiría al pecado original.

El final es feliz, aunque evita descripciones o acciones que aparecen como reduccionismo. En algunas versiones más modernas se cambian los finales cruentos con la esperanza de una felicidad eterna.

OTRAS VERSIONES

Hay muchísimas versiones de Blancanieves, algunas toman ciertos elementos más detallados, otras más reduccionistas, pero quienes mantienen la esencia, siempre mencionan los elementos simbólicos.

Hay una versión libre del cuento de los Hermanos Grimm, donde se destaca la hermosura de la reina madrastra. Y la función más sostenida que cumple el espejo mágico.- 2016-

Una vez que se hubo ataviado con sus más bellos vestidos, se puso delante del espejo y le preguntó: ¿ESPEJITO, ESPEJITO DIME UNA COSA...QUIÉN ES DE TODAS LA MÁS HERMOSA? Y el espejo respondió: La más bella de aquí, sois vos, señora.

Se sigue insistiendo en este sentido hasta que un día, en que Blancanieves ya era una adolescente, el "espejito que no miente", le dice

Pero Blancanieves es la más bella.

En esta versión, podemos observar que, sobre el final, Blancanieves, consagrada reina al casarse con el príncipe, perdona a la "malvada" madrastra.

Aquí se daría una coincidencia con Cenicienta, que perdona a sus hermanastras.

El caso de esta madrastra, no coincide con la mayoría, en el sentido de que es bella, a pesar de lo cual, no deja de ser bruja.

Otra versión libre aporta un dato interesante y tiene que ver con la madre biológica de esta princesa. No hay detalles en cuanto a su aspecto físico, pero aparece como una buena mujer, con los rasgos semejantes a los de una "ama de casa". *Un día, cuando los copos de nieve caían del cielo como plumas, una joven reina cosía junto a la ventana. Mientras cosía, se pinchó el dedo con la aguja. Tres gotas de sangre cayeron sobre la nieve acumulada en el marco de la ventana de negrísimo ébano. La reina pensó: "¡Ojalá tuviera una hija con la piel tan blanca como la nieve, con labios tan rojos como la sangre y los cabellos tan negros como el ébano de la ventana!" Poco tiempo después, su deseo se cumplió. La reina tuvo una hija con la piel blanca como la nieve, de labios rojos como la sangre y cabellos negros como el ébano. Y, por eso llamaron a*

la pequeña, Blancanieves. Pero, al nacer la niña, murió la reina.

Este deseo cumplido puede entenderse como un ser con poderes sobrenaturales. Los tres elementos característicos de las princesas están bien explicitados. Algunos investigadores relacionan este hecho con la anunciación. Es bíblico. – Tierra Adentro-Jazmina Barrera -

Continuando con el cuento seleccionado como ejemplo, podemos decir que los hermanos Grimm publicaron la segunda versión en el siglo XIX. En relación a los elementos sexuales, están insinuados a veces mediante símbolos (las tres gotas de sangre que representan la madurez sexual y el deseo, el amor edípico entre padre e hija, causando los celos de la madrastra), la competencia por la belleza, el espejito, en realidad estarían tapando el verdadero motivo: los celos irrefrenables y el odio puesto en el rey, se transfiere a la princesa.

Las distintas reinterpretaciones que surgen de las publicaciones de los hermanos Grimm en el siglo XIX, introducen algunas modificaciones, pero la mayoría no se desvía del sentido original. Por ejemplo, Neil Gaiman en su versión "*Snow, Glass, Apples*", -Revista digital 2011- pone de manifiesto la violencia con que el cazador

mata a los animales para salvar a Blancanieves. Igualmente la escena cruenta donde la madrastra se come el corazón del animal, engañada por el cazador.

Bettelheim (1981: 241) dice que, *Esta serie de mitos que termina con Los siete contra Tebas empieza con Támalo. La Reina de Blancanieves ordena que maten a su hija y se come lo que cree que es parte de su cuerpo. El mito nos dice que la mala acción de Támalo fue provocada por su vanidad, la misma causa que impulsa a la reina a cometer su villanía. Esta, que quería ser siempre la más bella es castigada a bailar con unos zapatos al rojo vivo hasta morir.*

Las versiones más modernas tienden a suavizar los pasajes de violencia y, como en todos estos cuentos de princesas o cenicientas, los finales serán felices, tal vez con la idea mágica de todo ser humano, de alcanzar la felicidad eterna. Cabe señalar que se hace mención a los cuentos que siguen al menos, las funciones elementales que se desarrollan en *Morfología del cuento* de Propp.

En cuanto a un segundo grupo de cuentos modernos que toman esta tradición para revertir la violencia, muestran y marcan una semblanza de historias graciosas, humorísticas, o revierten

el rol de los personajes. En todo caso tomamos los ejemplos del prototipo de niñas, adolescentes, vemos que por lo general no son princesas ni príncipes. O las brujas son brujas que se dedican a otros menesteres, como en los cuentos de brujas de Graciela Cabal.

Hay ideas que se toman y revierten el prototipo de personaje. Si pensamos en Blancanieves, podríamos hacer una relación con un cuento Pulgarcita. Pulgarcita (juego con los nombres) es una niña tan pequeña que entra en la cáscara de una nuez. ¿Pero qué tendrá que ver con Blancanieves, tan alta y princesa? Esta niña se va de paseo por el bosque y encuentra una casita, no tan pequeña, de una familia de conejos. Como no hay nadie, juega revuelve, come, salta en las camas, que le quedan mucho más grandes. Al final se queda dormida en una de las camas y así la encuentra la familia coneja. Pulgarcita no tiene la más mínima intención de quedarse a limpiar y la familia (los padres conejos) la retan y casi la saca a empujones. La niña sale corriendo, como cualquier niño que ha cometido una travesura.

El autor tomó seguramente elementos de Blancanieves y elige el nombre de otro cuento que revierte cualquier idea original. Arma una

historia de una niña traviesa, ni blanca ni hermosa ni sumisa ni obediente, sino una niña como cualquier otra, ¿real?

4 DESDE LA MIRADA ACTUAL

Si del rol de la mujer se trata, los cuentos ya mencionados apuntaban a educar a la joven para ser buena ama de casa, respetar y obedecer al hombre. El caso de *Grisélida* es un fuerte ejemplo de sumisión.[7] *Grisélida* es el comentario de uno de los preceptos de las leyes de Manú, donde dice: *Aunque la conducta de su esposo sea censurable, aunque él se entregue a otros amores y carezca de todas las cualidades, una mujer virtuosa debe reverenciarlo constantemente como a un dios.*
Desde que las sociedades se fundaron en el patriarcado, la mujer fue relegada a su casa, fue "casada" por su padre y pasó a estar bajo el dominio de su marido.
Cabe preguntarnos qué efectos podrá producir este tipo de literatura en las niñas de hoy:

[7] Nota: Saintyves lo ubica dentro del tercer grupo: Fábulas o apólogos: Grisélida o la verdadera obediencia y los deseos ridículos, que responden a un rito sagrado.

¿Estarán produciendo el mismo efecto que la publicidad moderna? ¿Esos superhéroes ayudarán a afirmar determinado poder? ¿Las princesas, hadas y reinas siempre hermosas y rubias seguirán representando la superioridad racial? ¿La mujer seguirá reconociendo en el hombre a un ser superior?

En estos países periféricos, el hecho de mantener la lectura de cuentos cuyos personajes principales son rubios, hermosos, ricos y buenos, ¿marcará por oposición que los morenos son feos, pobres y malos?

Algunas conclusiones

Como es ya conocido, Bettelheim (1981) hace una lectura muy positiva de este tipo de cuentos, porque expresa que sirve para que los niños puedan resolver sus problemas internos. Otros investigadores aseguran que Bettelheim no tiene en cuenta que si bien ofrecen una solución que les permite superar situaciones difíciles, la enseñanza moral, la solución que proponen los cuentos de hadas que recopilaron los hermanos Grimm, se da en un tiempo histórico donde se alecciona a la sociedad burguesa, con una determinada ideología .

Barthes adelantaba por entonces el carácter histórico de los textos, eliminados, como corresponde a cualquier tipo de construcción mítica, de análisis posteriores. - Revista electrónica 2011: 85-

Es cierto que desde cientos de años se transmitieron los ideales de una sociedad burguesa, donde el malo es castigado y el bueno es el héroe, o, como en el caso de las princesas, son bellas, buenas e inocentes. Siempre serán salvadas por un hombre, que le dará la posibilidad de ascender socialmente (convertirse en remas como nuestro ejemplo de Blancanieves). Pensemos en una sociedad patriarcal, que perdura hasta nuestros días y que deja siempre a la mujer en desigualdad de condiciones, porque es considerada inferior, o porque su rol es ser ama de casa, dedicarse a su marido y a sus hijos. No muy lejano está el tiempo en nuestro país, en que miles de niñas y niños se educaron (Siglo XX) con los libros escolares y la inmensidad de cuentos y novelas de Constancio C. Vigil. Toda una época donde la organización social respondía a estos parámetros morales.

Sin entrar en disquisiciones acerca de si fueron correctos o no, es lo que las sociedades de

entonces aceptaron y, con modificaciones, fueron acomodándose a través de los siglos.

En la actualidad las mujeres en todo el mundo occidental, se agrupan, se movilizan y luchan por sus derechos, por una sociedad más igualitaria. Seguramente a millones de ellas les han contado o leído *Blancanieves y los siete enanitos*.

¿Puede ser que esos cuentos de hadas hayan despertado en su conciencia la necesidad de revertir estas conductas?

Ellos perduran desde que el hombre dio una señal para comunicarse y a las niñas y niños le siguen encantando esas historias, (aquellas que cumplen con al menos algunas funciones). Entonces, dejaremos como cierre estas palabras:

Según Frank (2010: 22) *"porque la vida humana depende de los cuentos que contemos: el sentido de identidad que ellos imparten, las relaciones construidas en torno a cuentos compartidos y el sentido de un objetivo que las historias proponen y excluyen."*

Caperucita Roja en los cuentos y poemas de inicios del siglo XX

Marcelo Bianchi Bustos

Juguemos en el bosque mientras el lobo no está
Lobo estás

La primera mitad del siglo XX fue fundamental para el desarrollo de la Literatura Infantil de América Latina. Grandes escritores en ese naciente campo de la literatura para niños crearon obras literarias en las que la imaginación y la ficción se unieron, sentando las bases de grandes literaturas nacionales.

Para este desarrollo de la literatura infantil hay que tener en cuenta que se dieron una serie de factores que colaboraron con la difusión de las obras que tuvo que ver con el espacio que se le dio a la misma en los diarios de la época, como por ejemplo *La Nación* de la Argentina, que publicó semanalmente los cuentos de Ada Elflein con sus cuentos para niños y sus leyendas, la gran cantidad de editoriales tanto latinoamericanas como españolas que difundían obras literarias de origen europeo y americano como por ejemplo la Editorial Calleja de España y las revistas para niños como *San Selerín* en Costa Rica o *Billiken* en Argentina que si bien eran originarias de algún país tenían una proyección continental. A esto se le suma la

labor de grandes gestores culturales como Joaquín García Monge, de Costa Rica, que con su colección *El convivio de los niños* trazó un camino dentro de este campo literario con una proyección latinoamericana. Además, hay que tener en cuenta el desarrollo del cinematógrafo en las grandes capitales y la emisión de programas radiales que tenían a los niños como destinatarios. En cada uno de estos espacios, grandes escritores encontraron un lugar para su literatura pensada para niños.

Si bien hubo creaciones muy interesantes en las distintas literaturas nacionales destinadas a los niños, en este capítulo se realizará un recorrido exploratorio por distintas obras literarias que algunos escritores crearon a partir del cuento folklórico de origen europeo "Caperucita Roja". Cada una de ellas fue una manera distinta de reciclar una obra fundacional dándole un carácter distintivo. Es por ese motivo que este capítulo comenzó con dos versos a modo de epígrafe que forman parte de una canción de origen folklórico de gran repercusión en América Latina y que da cuenta de la importancia de este cuento para el universo de la literatura.

La reescritura de los cuentos clásicos infantiles

de origen folklórico, en especial el de esta niña con su canasta y su capa roja, parece estar de moda pero sin embargo no es un fenómeno contemporáneo sino que puede encontrarse en los inicios de la Literatura infantil en América Latina. Lo que se propone es mostrar de qué manera fue tomada como personaje literario por una serie de grandes pioneros que dejaron su huella en la Literatura.

En este capítulo el concepto de reciclaje será asimilado al de intertextualidad, es decir, un recurso que supone la presencia de un texto dentro de otro. Esta presencia supone la existencia de un texto base y otros que lo toman, reactualizan y reescriben de alguna manera – ya sea usando la misma estructura, conservando la historia, manteniendo algunos de los personajes o realizando algunas referencias textuales de alguna parte de esa pieza literaria considerada como fuente-, generando una obra distinta pero al mismo tiempo vinculada con el texto fuente.

Lo interesante es que cada una de estas piezas literarias fue sumamente original en el tratamiento del personaje o en la forma y que buscaron otra manera de despertar el interés de los niños y desarrollar la imaginación. Si bien no se puede afirmar con exactitud cuáles son las

causas que llevaron a estos escritores a dedicar una obra a este personaje literario lo cierto es que la figura de esta niña perdida en el bosque y engañada por el lobo ha sido utilizada en distintas épocas reflejando prejuicios e intereses.

Con este cuento al igual que con otros clásicos sucede que cada uno de los lectores es capaz de reproducirlo oralmente y de contarlo como si fuera propio a pesar de saber que es de tradición oral. La obra siempre ha tenido un gran magnetismo y ha apasionado a muchos intelectuales a lo largo del tiempo, tal como al escritor inglés Charles Dickens, que dijo al referirse a ella: "La Caperucita roja fue mi primer amor. Lo tenía claro, si hubiera podido casarme con la Caperucita Roja, habría alcanzado la felicidad suprema".

DESDE EL ORIGEN A SUS DOS VERSIONES MÁS CONOCIDAS

Tal como observa el historiador etnográfico Robert Darnton al investigar la gente de la Edad Media y la Modernidad, épocas en la que se origina esta historia, los cuentos intentan mostrar literariamente una realidad que era cotidiana en ese momento que tiene que ver con

el abuso y la muerte de las niñas-mujeres. En una versión francesa del siglo XVIII se dice

> "Había una vez una niñita a la que su madre le dijo que llevara pan y
> leche a su abuela. Mientras la niña caminaba por el bosque, un lobo se
> le acercó y le preguntó adonde se dirigía.
> —A la casa de mi abuela —le contestó.
> —¿Qué camino vas a tomar, el camino de las agujas o el de los alfileres?
> —El camino de las agujas.
> El lobo tomó el camino de los alfileres y llegó primero a la casa. Mató a la abuela, puso su sangre en una botella y partió su carne en rebanadas sobre un platón. Después se vistió con el camisón de la abuela y esperó acostado en la cama.
> La niña tocó a la puerta.
> —Entra, hijita.
> —¿Cómo estás, abuelita? Te traje pan y leche.
> —Come tú también, hijita. Hay carne y vino en la alacena.
> La pequeña niña comió así lo que se le ofrecía; y mientras lo hacía, un gatito dijo:
> —¡Cochina! ¡Has comido la carne y has bebido la sangre de tu abuela!
> Después el lobo le dijo:
> —Desvístete y métete en la cama conmigo.
> —¿Dónde pongo mi delantal?
> —Tíralo al fuego; nunca más lo necesitarás.

Cada vez que se quitaba una prenda (el corpiño, la falda, las y las medias), la niña hacía la misma pregunta; y cada vez él contestaba:
—Tírala al fuego; nunca más la necesitarás.
Cuando la niña se metió en la cama, preguntó:
—Abuela, ¿por qué estás tan peluda?
—Para calentarme mejor, hijita.
—Abuela, ¿por qué tienes esos hombros tan grandes?
—Para poder cargar mejor la leña, hijita.
—Abuela, ¿por qué tienes esas uñas tan grandes?
—Para rascarme mejor, hijita.
—Abuela, ¿por qué tienes esos dientes tan grandes?
—Para comerte mejor, hijita.
Y el lobo se la comió."

Como se puede ver no hay sermones ni moralejas en este relato, sino un mensaje directo para decir las cosas. De esta manera se presentaba que el mundo era cruel y peligroso, con claras señales de advertencia. En las versiones posteriores se dan una serie de cambios importantes, pero "Ella no ha hecho nada —dice Darnton— para merecer ese destino, porque en los cuentos campesinos, a diferencia de los de Perrault y Grimm, ella no desobedece a su madre ni deja de leer las señales de un orden moral implícito que están escritas en el mundo

que la rodea. Sencillamente camina hacia las quijadas de la muerte. Este es el carácter inescrutable, inexorable de la fatalidad que vuelve los cuentos tan conmovedores, y no el final feliz que con frecuencia adquirieron después del siglo XVIII."

En el siglo XVII Charles Perrault reelabora el cuento tomado del repertorio popular, pero sometiéndolo a una serie de cambios desde lo moral e ideológico para que estuviera acorde con las concepciones de los grupos a los que pertenecía y para los que trabajaba. Se observa en el cuento una clara intención moralizadora en la que el lobo es asimilado a la figura de un hombre, hecho que se puede ver en la moraleja en verso que añade al final del cuento en la que la ironía se hace presente:

> "Aquí se ve que los niños, y aún más las bonitas
> niñas, tan bien hechas, bellas y agraciadas,
> hacen mal al escuchar a personas no confiables,
> porque siempre hay un Lobo que se las puede comer.
> Digo un Lobo porque no todos los lobos
> son de una especie, y los hay astutos
> que, en silencio y con dulces cumplidos,
> persiguen a las imprudentes
> hasta sus casas. ¡Ay, precisamente éstos
> son los lobos más insidiosos y funestos!".

El canibalismo que se observó en la versión más antigua desaparece ya en Perrault. Lo que no desaparece es la desnudez, aunque hay una diferencia notoria entre estas dos versiones pues mientras en la primera hay descripciones mucho más explícitas, en la de Perrault está atenuada.

En el siglo XIX los Hermanos Grimm presentan una nueva versión en la que el canibalismo está ausente al igual que las referencias sexuales, pero en la que incorporan una nueva figura, la del cazador. Se trata de un agregado alemán pues en Francia solo se dedicaban a la caza los nobles.

Por momentos las dos versiones coexistieron, aunque a veces la versión de los Grimm reemplazó a la de Perrault hasta la época de la Primera Guerra Mundial.

Más allá de las versiones y de estas diferencias que se han mencionado para contextualizar, lo destacable es que Caperucita roja forma parte de la escena literaria desde su creación. Es uno de los tesoros que los adultos transmiten a los niños y que van pasando de generación en generación, tal como lo muestra el escritor e investigador Germán Berdiales:

> "Por fin el niño escucha los primeros cuentos, mejor diría, se le administran oralmente, ya por el prurito de educarlo, ya que no maree a los mayores con su eterno correteo o su también eterna inquisición.
> Así, quieras que no, escucha versiones más o menos caprichosas de Caperucita, de Pulgarcito, de El gato con botas, de la Cenicienta…
> Y aunque vive siempre en el hilo del relato, aunque tiembla en el apretado bosque en donde el lobo acecha a Caperucita, o en la brillante escalinata en donde la Cenicienta pierde su inverosímil zapatito, seguramente que, a la postre, lo que subyuga su atención es el espectáculo que le brinda el narrador mismo."

De ese primer cuento a las versiones de Perrault y Grimm el cuento mutó, no solo en su aspecto o extensión sino en el dramatismo y en el foco central de la historia. Pero este recorrido no termina aquí pues sobre la base folklórica se han creado muchas obras de autor pues en encanto de Caperucita no ha desaparecido.

ANÁLISIS DE ALGUNAS OBRAS FUNDAMENTALES DE INICIOS DEL SIGLO XX

Siguiendo un orden cronológico, la primera de las escritoras de este corpus que incorpora a

Caperucita como personaje fue la escritora costarricense Carmen Lyra (1887 – 1949) con su pieza teatral *Caperucita encarnada,* de 1916. Lo interesante de esta pieza dramático musical – que posee música de Julio Fonseca – es que la autora, a partir del cuento clásico - tanto en las versiones de Perrault como de Grimm - realiza una crítica al modelo de educación femenina de la época y a algunas costumbres que aún hoy en algunos países del mundo siguen existiendo. Esa crítica la introduce cuando en la obra, luego de que el leñador salva a la niña y a la abuelita, la madre le entrega la niña al hombre como una ofrenda. Pasa de esa forma de ser la víctima del lobo a la víctima – novia – ofrenda del cazador quien pasa a ser su novio rompiendo de esa forma con parte de su vida y sus sueños, tal como dice la obra "*Caperucita está triste/ya nunca más jugará/ya nunca más cantará/ya nunca más jugará*" (Lyra, 1916:20-22).

Sin realizar grandes cambios, en 1923, Gabriela Mistral (1889 – 1957) publica su genial poema "*Caperucita roja*" en el que retoma el aspecto trágico de la versión original y con gran dramatismo se puede leer que el lobo se arroja sobre el cuerpo suave como un vellón de la niña, mientras muele sus carnes y sus huesos y

exprime "como una cereza el corazón". (Mistral, 1964: 273). El texto poético y el lenguaje que usa son sublimes, siguiendo la misma línea del original más allá de la trasposición genérica – con una gran diferencia en lo que respecta a la actitud de la niña, pues mientras en la versión de Perrault va a la casa de la abuela por mandato de la madre, en la obra de Mistral lo hace por decisión propia, como una muestra de bondad - y el final es poético pero igualmente dramático por la muerte de su protagonista.

En 1927 José Sebastián Tallon (1904 – 1954) publica *Las torres de Núremberg*, el primer libro de poesía de la Argentina pensado para niños, en el que se encuentra el cuento "Resurrección de Caperucita Roja". En este cuento se propone un final feliz a la conocida historia y a diferencia de las versiones conocidas, en éste el lobo termina escupiendo a la niña y a su abuela porque había tomado una bebida muy amarga que le provoca vómitos y de esa forma las dos mujeres son expulsadas nuevamente a la vida. Aquí se ve un tratamiento sumamente interesante en el que el humor se hace presente por medio de lo escatológico.

Por su parte, el escritor argentino Germán

Berdiales (1896 – 1975) crea el poema "*Caperucita Siglo XX*". En ella presenta en primer lugar a la niña y al escenario de la obra:

> Una niñita el monte cruza.
> Luce una roja caperuza
> y lleva al brazo una cestita.
>
> Como está enferma su abuelita,
> va ella, de parte de mamá,
> con un rollito de manteca
> y una olorosa y rica torta (Berdiales, 1951:161).

Lo que se observa en esta obra es el paso del tiempo y cómo los personajes han cambiado, pero, sin embargo, son mostrados en sus características básicas, tal vez como un guiño al lector para que sepa que son ellos. La niña con su caperuza y la misma misión, pero un poco más hábil, aspecto que se evidencia en la respuesta que le da al lobo cuando le pregunta adónde se dirige y ella le responde "Voy donde usted no se le importa" (Berdiales, 1951: 162). Esto en lugar de hacer que el lobo se enoje como posiblemente hubiera hecho el de la versión original, provoca que se ría abriendo su boca desdentada pues sabe que ya no puede comerse a la niña pues no tiene ni fuerzas ni dientes.

Una vez más se apela al humor por estos cambios, todos guiños que resultaban por demás atractivos a los niños que leían estos poemas y que ya conocían el cuento.

Contemporáneo a Berdiales, Monteiro Lobato (1882 – 1948), el gran iniciador de la Literatura Infantil del Brasil, en *El benteveo amarillo* hace aparecer a Caperucita y a otros personajes literarios. En este libro de la década de 1940, Doña Benta (o Benita, según la traducción) recibe la visita en su finca de personajes literarios entre ellos Peter Pan y los niños perdidos, el Capitán Gancho (Garfio), Blancanieves con el príncipe y los siete enanos, Don Quijote de la Mancha con Rocinante y Sancho, pero además los Hermanos Grimm, La Fontaine, Esopo, es decir que entre los personajes que llegan a una nueva tierra hay una mezcla interesante entre seres de la ficción y autores de grandes historias. Entre los personajes que llegan también se encuentra Caperucita quien se alarma al saber que la Quimera, proveniente de la mitología griega, está suelta y expresa que eso para ella es terrible pues toda su vida consiste en escaparse del lobo y que si a esa complicación le añaden la Quimera sería espantoso su padecimiento.

En la historia, Lobato demuestra magistralmente como en un texto literario, las historias se repiten una y otra vez cada vez que se lo lee:

> "- ¡qué cosa curiosa! – dijo Naricita -. En el Mundo de la Fábula nadie muere para siempre. Peter venció ya a ese Gancho y lo hizo ahogarse en el mar y ser devorado por el cocodrilo, y después de eso el capitán se nos apareció en casa y ahora va a aparecer nuevamente aquí…
> - Si no fuese así – explicó Blanca – esto no sería ningún País de las Maravillas. Lo maravilloso está justamente en eso…
> - Fue también lo que ocurrió con el lobo que devoró a la abuela de Caperucita. Murió a Hachazos, y sin embargo continúa viviendo y olfateando abuelas, como aquel día en la quinta". (Lobato, 1958: 53).

Por su parte la dominicana Carmen Natalia (1917 – 1976) hizo propios a los cuentos clásicos, ofreciendo su propia versión original de Caperucita, entre otros cuentos infantiles. Y sobre este cuento escribe dos poemas distintos, por un lado "Caperucita Roja" que es ingenua y amorosa y con su dulzura es capaz de cambiar la actitud del lobo. Ella, en un momento, le acaricia la cabeza y le dice: "Manso lobo, estás

triste y muy solo en la selva… ¿es que acaso no tienes quien te aliñe y quien te quiera?" (Carmen Natalia, 2018). El despertar del lobo al descubrir esas caricias lo lleva a prometer que la cuidará y defenderá en todo el camino. En el otro de los poemas, "Caperucita azul", se describe que esta es la más pequeñas de las caperucitas, canta con la aurora y ríe con la luz. Además es amiga del lobo que es un chiquillo que desea ser su aliado, que es su amigo y come tortilla de miel. En los dos casos se observa como el antagonista se transforma con un cambio radical en un ayudante gracias al amor y a la capacidad de empatía de la niña.

Si bien el foco de esta ponencia está en la producción en América Latina, no hay que olvidarse de que en todo el mundo hispano esta obra despertó un gran interés pues en la misma época, en España, hay dos grandes creaciones que también toman como centro a este personaje literario. Por un lado, una versión de Elena Fortún que no es otra cosa que una trasposición del cuento clásico al género lírico pero con un tono que por momentos hace recordar a los milenarios narradores. Solo a modo de ejemplo se puede leer un fragmento final en que el maravilloso lugar de la poeta se

hace presente:

"Ya está llamando a la puerta Caperucita Encarnada.
-Ábreme abuela querida, saca corriendo la tranca,
que traigo manteca fresca que ha hecho mami esta mañana;
¡y viene corriendo el lobo, que quiere entrar en la casa...!
-Entra pronto, vida mía, Caperucita Encarnada
(y aunque el lobo disimula su voz es ronca y extraña).
Ya ha entrado Caperucita, y bajo las telas blancas,
saca del cesto la torta, y la manteca de nata.
-Déjalo sobre la mesa y ven conmigo a la cama,
que estoy ya tan viejecita que me voy quedando helada.

Cuando la niña se acuesta, mira a su abuela asombrada.
-¡Qué brazos tienes abuela! -Por abrazarte se alargan.
-¡Qué piernas tan largas tienes! –De correr por las montañas.
-¡Qué orejas más grandes tienes! -Para oír tu dulce charla.
-¡Cómo relucen tus ojos! -Para mirarte a la cara.
-¡Qué boca tan grande tienes! -Para besarte muchacha.
-¡Qué harás con dientes tan grandes! -Comerte a

ti desdichada.
Se arroja sobre la niña y de un tragón se la traga.

Dicen que el leñador vino, que encontró al lobo en la cama,
que le rajó la barriga, mientras el lobo roncaba,
que abuela y nieta salieron desde el fondo de la panza."

Y ya se acabó este cuento otro os contaré mañana.

También fue el tema de una pieza teatral de Elena Fortún en la que el tratamiento del final es radicalmente distinto pues el lobo, al ver reflejada la imagen de Caperucita en un espejo, termina comiendo el espejo pensando que se come a la niña y, en consecuencia, muere. En esta obra, también denominada *Caperucita encarnada*, más allá de ese final distinto se observa un híbrido pues se trata de una obra que retoma tanto la versión de Perrault como la de los Hermanos Grimm que persigue una misma finalidad que consiste en que las niñas no dialoguen con extraños, cuidando de esa forma su vida.

Por otro lado y como un cierre a este

recorrido literario, tenemos la obra de Federico García Lorca, *Balada de Caperucita,* de 1919. Esta obra lorquiana es un extenso poema inconcluso de 568 versos que no es para niños pero merece ser tenido en cuenta por la centralidad del personaje y por mostrar otro reciclaje sumamente interesante de uno de los poetas más grandes de la lengua española que varias veces manifestó su amor por este personaje clásico:

> Un grupo de amapolas dice a la dulce niña:
>
> "Caperucita roja perdida por el bosque,
> ¿Quieres que te enseñemos a ser como nosotras?
> Si nos das tu mirada que ilumina la noche
> pondremos en tu cuello rayos de sol cuajados
> y en tu cuerpo esmeraldas de nuestros corazones
> (...) Plántate junto al agua, que nosotras haremos
> de la Caperucita perdida por el bosque
> una amapola inmensa como nunca ha existido,
> Si nos das tu mirada que ilumina la noche".
>
> La pobre niña queda toda sobrecogida
> ante las amapolas y murmura: "¡Oh flores!

> ¿por qué queréis que sea como una de vosotras
> si sois las prisioneras más humildes del bosque?
> ¿Por qué me seducís con las danzas del viento,
> si el viento es una mano que troncha vuestros goces?"

Esta obra de Lorca es una especie de Divina Comedia en la que la niña, Caperucita Roja, es guiada por San Francisco de Asís en el cielo, con un profundo deseo por parte de ella de encontrarse con Jesús y la Virgen.

Como se ha podido ver, este siglo XX en sus inicios fue sumamente prolífico. Una de las improntas más importantes las dejó la Editorial Calleja con sus libros en torno a los clásicos de la Literatura Infantil con grandes tiradas comerciales a muy bajo precio, hecho que llevó a que distintos cuentos estuvieran presentes no solo en las bibliotecas públicas sino también en las familiares. Toda una maquinaria cultural se desarrolló en esos momentos y dentro de ella una corriente muy fuerte que tuvo que ver no solo con esas reediciones de las versiones clásicas sino también con las adaptaciones y reciclajes que estuvieron de moda en la primera mitad del siglo XX pero en especial en el período posterior a la Primera Guerra Mundial.

Las reescrituras del cuento clásico fueron maravillosas y en cada una de ellas pudo demostrarse cómo la imaginación y la fantasía se hicieron presentes para este nuevo lector que comienza a ser descubierto, el niño. Algunas de ellas si bien son una clara muestra de la perfección de las letras como sucede con la obra de Gabriela Mistral que a partir de lo folklórico reelabora la historia con una trasposición genérica al pasarla a poesía y acrecentando el dramatismo en cada una de las escenas finales se quedan muy atadas a las versiones originales. En otras se observan perspectivas ideológicas y los posicionamientos de los autores, tanto desde perspectivas de género – como Lyra - como religiosas – como García Lorca -. Lo que tienen en común casi todas es que el tema de la violación en muchos casos ha ido desapareciendo y el hecho de ser devorada por el lobo pasó de ser el cierre de los cuentos a aparecer en el nudo de las historias con finales más tranquilizadores, tanto para los niños como para el deseo moralizante-protector de los padres.

En este recorrido solo se han ofrecido seis miradas distintas sobre un clásico de grandes escritores que sentaron las bases de nuestra

Literatura infantil. Cada una de estas versiones resignifican al cuento que, como dijo Elena Fortún, debe ser conocido en la infancia pues fue creado en la infancia de la humanidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRUETTO, M. T. (2010) La durmiente. Buenos Aires. Alfaguara.

BASSOFF, E. (1990) Mães e filhas. San Pablo, Ed. Saraiva.

BERDIALES, G. (1951). Nuevo teatro escolar. Buenos Aires: Kapelusz.

BETTELHEIM, B. (1988) Psicoanálisis de los cuentos de hadas. México. Grijalbo.

BETTELHEIM, B. (1978) Psicoanálisis de los cuentos de hadas, España, Grijalbo.

CARMEN NATALIA (2018). Poesías. Obra poética completa 1939 - 1976. República Dominicana: Universidad Católica Madre y Maestra.

CHASSEGUET-SMIRGEL (1977) La sexualidad femenina. Barcelona, Laia.

CORIA, C. (1988) El sexo oculto del dinero. Buenos Aires, Grupo editor latinoamericano.

De BEAUVOIR, S. (1981) El segundo sexo. Buenos Aires. Siglo XX.

DOLTO, F. (1983) En el juego del deseo. México, Siglo XXI.

DOLTO, F. Psicoanálisis y pediatría. Buenos Aires, S. XXI, 1974.

DOLTO, F. (1984) Seminario de psicoanálisis de niños. Buenos Aires, S. XXI.

DOLTO, F. (1982) Sexualidad femenina. Buenos Aires, Paidós.

GIVERTI, E. y FERNáNDEZ, A. M.- (1989) La mujer y la violencia invisible. Buenos Aires, Sudamericana.

LANGER, M. (1987) Maternidad y sexo. México, Paidós.

LOBATO, M. (1958). El benteveo amarillo. Buenos Aires: Losada.

LYRA C. (1916). Caperucita encarnada. Facsímil del libreto, San José: Archivo Histórico Musical (UCR), folio 1.

MACHADO BONET, O. (1972) Hacia la revolución del siglo. Montevideo.

MISTRAL, G. (1964). Obras completas. Madrid: Aguilar.

MIZRAHI, L. (1987) La mujer transgresora. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.

PARENTELLI, G. (1990) Mujer, iglesia, liberación. Venezuela.

PINKOLA, C. (2001) Mujeres que corren con lobos. Barcelona, Ediciones B.

PROPP, V. (1983) Edipo a la luz del folclore. México. Fundamentos.

PUENTES DE OYENARD, S. (1991) "Literatura y sexismo". Montevideo, Boletín A.U.L.I., Nº 20.

PUENTES DE OYENARD, S. (2005) Andersen, versiones con versiones. Montevideo, A.U.L.I.

PUENTES DE OYENARD, S. (1996) El cuento y sus perspectivas. T. II. Montevideo, A.U.L.I.

PUENTES DE OYENARD, S. (1994) El cuento: mensaje universal. Montevideo, A.U.L.I.

Revista "Parapara" Nº 2, diciembre de 1980. Venezuela, Banco del Libro.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A. (2011) Cuentos al amor de la lumbre. Madrid, Anaya.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A. (2021) https://academiaargentinadelij.org/Publicaciones/2021-Cenicienta-ALIJ-UNCR.pdf

TALLON, J. S. (1927) Las torres de Nuremberg. Buenos Aires: Kapelusz

TATAR, M. (2017) The Classic Fairy Tales. Second Edition. New York. London. W.W. Norton &Company

ZIPES, J, (2001) The great fairy tale tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm. New York. London. W.W. Norton &Company

ACERCA DE ESTA COLECCIÓN

La **Editorial AALIJ** pertenece a la ACADEMIA DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL de la Argentina, una Asociación Civil son fines de lucro que posee personería jurídica desde 2015 otorgada por la Inspección General de Justicia.

Los libros publicados dentro de la línea editorial ENSAYOS DE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL hasta la fecha son:

En papel

TOMO I - Alicia Origgi y Zulma Prina (Coord.) con artículos de Silvina Marsimian, Viviana Manrique, Alicia Origgi, Zulma Prina y María Belén Alemán.

TOMO II - Zulma Prina (Coord.) con artículos de Honoria Zelaya de Nader, Olga Fernández Latour de Botas, María Luisa Dellatorre, Bertha Bilbao Richter, y María Julia Druille.

TOMO III - *María Elena Walsh o la coherencia del disparate* de Alicia Origgi.

TOMO IV - María Julia Druille (Coord.) con artículos de Paulina Uviña, Cristina Pizarro, Graciela Bucci, Cecilia Kalejman y Mabel Zimmermann.

TOMO V - Bertha Bilbao Richter (Coord.) con artículos de María Czarnowski de Guzmán, Natacha Mara Mell,

Cecilia María Labanca, María del Carmen Tacconi y María Isabel Greco.

TOMO VI – *La poética de la obra de María Cristina Ramos* de Zulma Prina y Paulina Uviña, con prólogo de Graciela Pellizzari.

TOMO VII - *Constancio C. Vigil y sus libros para niños* de Marcelo Bianchi Bustos con prólogo de Bertha Bilbao Richter.

TOMO VIII - Marcelo Bianchi Bustos (Coord.) con artículos de Claudia Sánchez. Cecilia Glanzmann, Alejandra Burzac Saenz, Mónica Rivelli y Srah Mulligam.

En formato digital

TOMO X - Coeditado con la Universidad de Costa Rica. Marcelo Bianchi Bustos y Carlos Rubio Torres (Coord.) *Cenicienta, el cuento de los cuentos*. Con artículos de Alicia Origgi, Antonio Rodríguez Almodóvar, Carlos Rubio Torres. Claudia Sánchez, Graciela Pellizzari, Joel Franz Rosell, Manuel Peña Muñoz, Marcelo Bianchi Bustos, María Belén Alemán, María Isabel Greco y Sarah Mulligan. Iustración de tapa de Vicky Ramos.

TOMO IX – *Una mirada de la poesía para la niñez* de Graciela Pellizzari con prólogo de Marcelo Bianchi Bustos.

Web Oficial de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil A.L.I.J.

https://academiaargentinadelij.org/

Revista Digital de A.L.I.J. "MIRADAS Y VOCES DE LA LIJ"
https://academiaargentinadelij.org/miradas-y-voces-de-la-lij/

~PUBLICADO EN JUNIO DE 2022~

Buenos Aires - Argentina

EDICIÓN DIGITAL

EDITORIAL AALIJ

Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil

PROHIBIDA SU VENTA